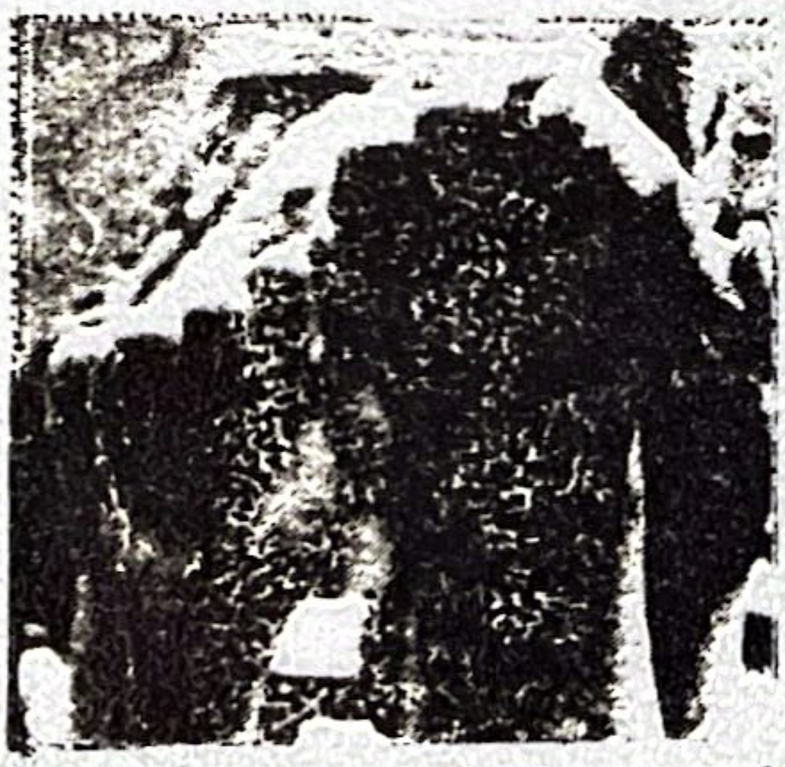
JOACHIM SCHICKEL

CHINA: REVOLUCION EN LA LITERATURA



ediciones de bolsillo

BARRAL EDITORES - LIBROS DE ENLACE

CHINA: REVOLUCIÓN EN LA LITERATURA

CHINA: REVOLUCION EN LA LITERATURA

JOACHIM SCHICKEL

BARRAL EDITORES
BARCELONA
1971

Título de la edición original:
CHINA: DIE REVOLUTION DER LITERATUR

Traducción de Eduardo Subirats

«Se ensalza la edificación una vez terminada la revolución, pero es difícil predecir lo que le seguirá. Supongo que será una literatura del pueblo, pues, como resultado de la revolución, el mundo pertenecerá al pueblo.»

LU HSÜN

© de la edición original: CARL HANSER VERLAG Munich, 1969.

© de los derechos en edición de bolsillo y de la presente traducción española:

BARRAL EDITORES, S. A. - Barcelona, 1970.

Depósito Legal: B. 621 - 1971 Printed in Spain

PREFACIO

Este libro no es una historia de la literatura china, sino una documentación a modo de dosier sobre la revolución de esta literatura, comenzada hace cincuenta años —el 4 de mayo de 1919— y cuyo desarrollo ha desembocado en una revolución cultural. Dos nombres enmarcan esta revolución de la literatura en particular y de la cultura en general: Lu Hsün y Mao Tse-tung. El primero figura por su praxis literaria, el segundo por su teoría política, si bien éste nos ofrece también ejemplos de lírica y aquél de análisis políticos.

En la revista *Kursbuch 15* (noviembre de 1968) ha aparecido una publicación preliminar a los siguientes siete capítulos. Cuando escribí aquella síntesis, de la que procede la obra presente, ignoraba que en el mismo número se defendía la «alfabetización política de Alemania». Quiero indicar que en ninguna parte puede hallarse un modelo de alfabetización política y de revolución literaria, con el objetivo de que el pueblo domine la cultura, a excepción de China. *Wen-hsüeh ko-ming* («revolución de la literatura»): revolución de la comprensión de las obras escritas; *wen-hua ko-ming* («revolución cultural»): revolución de la formación a través de las obras escritas.

Este dosier está dedicado a la memoria de las víctimas políticas, de los testigos literarios del 4 de mayo, que perecieron en medio del proceso de estudio y formación. Si una literatura necesita mártires, mucho más los requiere una cultura para todos.

Hamburg, 4 de mayo de 1969.

JOACHIM SCHICKEL

I. EL 4 DE MAYO

(1917-1921)

El 4 de mayo de 1919, siete años después de la disolución de las dinastías y de la constitución de la República China, miles de estudiantes se manifestaron ante la *T'iem-an men* («Puerta de la paz celestial») de Pekín; sus reivindicaciones se cernían preponderantemente contra la venta nacional de China al Japón, en base a los derechos usurpados a Alemania que —según el tratado de «paz» de París— tenían que traspasarse a Shantung: «¡China es la China de los chinos!». La policía detuvo a estudiantes y los dejó posteriormente en libertad ante la presión de la opinión pública; el ministro de educación y el presidente de la Universidad tuvieron que marcharse. «Los sucesos del 4 de mayo», escribe Wolfgang Franke, «no fueron más que el preludio de uno de los movimientos nacionales que abarcaron la mayoría de las grandes ciudades chinas» [1]. En Pekín y en otros lugares (p. ej., en Tientsin, organizado por Chou En-lai) los estudiantes realizaron huelgas y se solidarizaron con los obreros. El 3 de junio, los trabajadores de Shangai, incluidos los comerciantes, se unieron a ellos. Un comentario de la Unión de Estudiantes de Shangai:

Los estudiantes han aceptado el principio de la oposición pasiva. No están en condiciones de luchar contra los militaristas de Pekín y, por lo demás, ya se ha derramado suficiente sangre en China. Lo único que podía hacerse era huelgas, pacíficas, ordenadas pero efectivas. Los estudiantes se han unido, para fortalecer su movimiento, con comer-

1. Wolfgang Franke, *Chinas kulturelle Revolution. Die Bewegung vom 4 Mai 1919*, München 1957, pág. 13.

ciantes, banqueros (sic) y obreros, con el fin de que exista en China una unanimidad sobre los medios y el fin de la lucha; pues todo lo demás ha fracasado momentáneamente... Hoy subsiste esta unanimidad [2].

Para los historiadores de China, aunque únicamente occidentales, es significativa la fecha que los chinos consideran como *la* ruptura: no es el movimiento de reformas de 1898, ni la sublevación de los boxer de 1900, sino precisamente el 4 de mayo de 1919. A partir de ese día China fecha su historia *reciente,* no considerada ya como «historia», sino más bien como presente. El por qué, lo ha explicado Mao Tse-tung, cuando menos en dos ocasiones: primero, en una breve publicación de mayo de 1939.

El Movimiento del 4 de Mayo, que se engendraba desde hacía veinte años, mostró que la revolución antimperialista y antifeudal, democrático-burguesa, había alcanzado en China una etapa nueva de su desarrollo. El Movimiento de reforma cultural que se desprendió del movimiento del 4 de Mayo, sólo fue una de las formas de manifestación de esta revolución. En este período, el surgir y el desarrollarse de fuerzas sociales nuevas condujo, en el transcurso de la revolución antimperialista y antifeudal democrático-burguesa en China, a la aparición de un factor más poderoso, el factor constituido por la clase obrera china, los estudiantes y la joven burguesía nacional. Durante el Movimiento del 4 de mayo, cientos de miles de estudiantes luchaban con ánimo heroico en sus primeras filas. En este sentido, el Movimiento del 4 de Mayo avanzó un paso más a la revolución de 1911.

(...) La intelligentzia fue la primera que, en el seno del movimiento revolucionario-democrático, despertó su conciencia. Ello se vio con claridad en la revolución de 1911

2. Wen-han Kiang, *The Chinese Student Movement,* New York 1948, pág. 39. Citado por W. Franke, loc. cit., pág. 14.

y en el Movimiento del 4 de Mayo, con la diferencia de que durante el Movimiento del 4 de Mayo, la intelligentzia era más numerosa y más consciente que en la revolución de 1911. Sin embargo, sin la unión con las masas obreras y campesinas, la intelligentzia no podrá hacer nada. En última instancia, el límite entre un intelectual revolucionario y uno que no lo sea, o un intelectual contrarrevolucionario, se pone de manifiesto en el hecho de que quiera unirse con las masas de obreros y campesinos y lo haga efectivamente. Sólo aquí reside la línea de separación definitiva entre ellos, y no en las trivialidades sobre los Tres Principios del Pueblo [3] o el marxismo. El verdadero revolucionario debe ser aquel que esté dispuesto a unirse con las masas de obreros y campesinos y lo haga efectivamente [4].

Medio año después, en enero de 1940, Mao Tse-tung volvió a considerar el significado del 4 de mayo de 1919. Fue entonces cuando publicó su artículo *Sobre la nueva democracia,* a la que su intérprete alemán anota: «Lo nuevo en esta disertación es la intensa dedicación de Mao Tse-tung a cuestiones culturales...» [5]. Al parecer Mao mismo le da la razón cuando confiesa al principio de este artículo: «Con lo que respecta a las cuestiones culturales soy completamente laico, quie-

3. *Tres Principios del Pueblo:* los principios sentados por Sun Yat-sen de la coalición popular (nacionalismo), derechos populares (democracia) y el bienestar popular (socialismo); en chino: *San min chu-i.* Cuando Mao Tse-tung se refiere a ellos, considera su desarrollo posterior, impulsado por el mismo Sun, en los «Tres Principios del Pueblo de las Tres Directrices Fundamentales: unión con Rusia, unión con el Partido Comunista y apoyo a los campesinos y trabajadores». V. *Sobre la Nueva Democracia,* capítulo X.

4. Mao Tse-tung, *Die Bewegung des 4. Mai, Ausgewählte Werke,* t. II, Pekín 1968, pág. 275 y ss. (Todas las obras de Mao Tse-tung citadas en este libro existen en español, publicadas por las Ediciones de lenguas extranjeras de Pekín).

5. Tilemann Grimm en su edición y traducción de *Mao Tse-tung, 'Ausgewählte Schriften',* Frankfurt/M. 1963, pág. 156.

ro estudiarlas, y estoy todavía en el comienzo» [6]. ¿Pero un autor que escribe poesías desde 1925 y que entre tanto se ha hecho famoso como lírico, puede hablar así a menos que ironice? En cualquier caso, este autor se refirió y tenía que referirse al 4 de Mayo como un suceso revolucionario literario y cultural. Es innecesario (¿inútil?), considera otro sinólogo, «adherirse a los argumentos de Mao Tse-tung en particular». ¿Por qué? «El Movimiento del 4 de Mayo era, en primer lugar, un movimiento nacional y cultural y apenas puede ser considerado como "un momento de la revolución proletaria mundial"» [7]. ¿Realmente no puede considerarse como una revolución, mundial y proletaria, después de haber vivido el mayo de París de 1968?

El Movimiento del 4 de Mayo se dirigía tanto contra el imperialismo, como contra el feudalismo. Su significación histórica más sobresaliente estriba en su tendencia esencial, ahogada todavía en la revolución de 1911, a saber, en su lucha consecuente e incomprometida contra el imperialismo y el feudalismo. El Movimiento del 4 de Mayo tenía estas características a consecuencia del avance del desarrollo de la economía capitalista china y porque los intelectuales revolucionarios chinos albergaron nuevas esperanzas en la liberación nacional de China, ante el desmoronamiento de las tres grandes potencias imperialistas, Rusia, Alemania y el Imperio Austro-Húngaro, acompañado del debilitamiento de las dos grandes potencias imperialistas inglesa y francesa, a la vez que el proletariado ruso erigía un Estado socialista y en Alemania, Hungría e Italia, el proletariado emprendía una lucha revolucionaria. El Movimiento del 4 de Mayo respondía a la llamada de la revolución mundial que acababa de estallar, a la Revolución Rusa y a Lenin. Era una parte integrante de la revo-

6. *Über die Neue Demokratie, Ausgewählte Werke,* loc. cit., pág. 395. *Sobre la Nueva Democracia,* en *Obras Escogidas* (en esp.).

7. W. Franke, loc. cit., pág. 17.

lución mundial. A pesar de que durante el Movimiento del 4 de Mayo no existía el Partido Comunista Chino, un gran número de intelectuales apoyaban la revolución rusa y se apropiaban de las ideas elementales del comunismo. En sus comienzos el Movimiento del 4 de Mayo era un movimiento revolucionario de un Frente de Unidad constituido por tres grupos sociales: intelectuales comunistas, intelectuales pequeño-burgueses revolucionarios e intelectuales burgueses (estos últimos, formando el ala derecha del Movimiento). Su debilidad residía en su limitación al campo intelectual, en el hecho de carecer de la participación de obreros y campesinos. Sin embargo, en el curso de su desarrollo hasta constituir el Movimiento del 3 de Junio [8], dejaron de participar en él únicamente intelectuales, para abrirse a las amplias masas de proletarios, pequeño-burgueses y burgueses. De esta manera se convirtió en un movimiento revolucionario que abarcaba a toda la nación.

La revolución cultural introducida por el Movimiento del 4 de Mayo, fue un movimiento que emprendió una lucha consecuente contra la cultura feudal; hasta entonces, no había existido en la historia china una revolución cultural tan grande, ni tan radical. Ella consiguió dos victorias significativas, en la medida que implantaba dos grandes lemas: «¡Muera la vieja moral, viva la nueva moral!» y

8. *3 de junio:* Ver Mao Tse-tung, *Ausgewählte Werke,* Pekín 1968, pág. 449, nota 18: «A principios de junio, el movimiento patriótico del 4 de mayo de 1919 alcanzó una nueva etapa. Esta comenzó el 3 de junio, cuando los estudiantes de Pekín impugnaron las medidas represivas de los militares y de la policía, organizaron concentraciones y sostuvieron discursos públicos. Los estudiantes hicieron huelgas y las huelgas estudiantiles desembocaron en acciones huelguísticas de los obreros y comerciantes de Shangai, Nanking, Tientsin, Hangchou, Wuhan, Kiukiang y en otros puntos de las provincias de Shantung y de Anhui. De esta manera, el Movimiento del 4 de Mayo se transformó en un amplio movimiento de masas en el que participaban el proletariado, la pequeña burguesía urbana y la burguesía nacional».

«¡Muera la vieja literatura, viva la nueva literatura!». Este movimiento cultural no pudo conseguir popularidad entre las masas de obreros y campesinos. Si defendió el lema «¡La literatura para el pueblo simple!», pero, en la práctica, el «pueblo simple» se limitaba entonces a los intelectuales pequeño-burgueses y burgueses de las ciudades... El Movimiento del 4 de Mayo preparó tanto en el terreno ideológico, como en la formación de cuadros, la constitución del Partido Comunista Chino, que tuvo lugar en 1921 ...La mayor parte de los intelectuales burgueses, que constituían el ala derecha del Movimiento, cerró entonces... un compromiso con el enemigo, pasando al lado de la reacción [9].

En el mismo artículo de 1940, Mao Tse-tung trata sobre aquella cuestión que los manifestantes de 1919 consideraban tan esencial: La manera de aproximar la literatura y la cultura chinas —y esto significa eo ipso la *lengua china*— al pueblo. Mao escribió que ante la guerra antijaponesa, la lucha anti-feudal era mucho menos ineludible.

La cultura neo-democrática pertenece a las grandes masas y, por esta razón, es democrática. Tiene que servir a las laboriosas masas de obreros y campesinos que constituyen más del noventa por ciento de la nación, y tiene que convertirse paulatinamente en su propia cultura. Ha de existir tanto una diferencia gradual, cuanto una relación de los conocimientos que se imparten a los cuadros revolucionarios y a las amplias masas revolucionarias; tiene que distinguirse entre la elevación del nivel de conocimientos y su popularización, pero entrelazar ambos estrechamente [10]. La cultura revolucionaria constituye, para las grandes masas, un arma revolucionaria poderosa. En el período anterior a la revolución, la cultura revolucionaria es la preparación ideológica de la revolución; durante la revolución, es el factor frontal necesario e importante del frente revolucionario general. Y quienes aportan una actividad cultural revolucionaria, integran los diferentes niveles de los comandos de este frente cultural. «Sin teoría revolucionaria, no puede existir un movimiento revolucionario» [11]; ésta es la importancia del movimiento cultural revolucionario en el movimiento revolucionario práctico. Las masas son portadoras tanto de este movimiento cultural, como de ese movimiento práctico. Por ello, todos los intelectuales progresistas han de poseer, en la guerra contra el Japón, sus propias tropas culturales, y éstas son precisamente las amplias masas del pueblo. Los intelectuales revolucionarios que carezcan de todo contacto con las masas populares son como «comandantes sin ejército», y sus fogosas fuerzas son incapaces de destruir al enemigo. Para alcanzar este objetivo tienen que reformarse los signos escritos bajo determinadas condiciones, es decir, tiene que aproximarse la lengua a las masas populares, pues las masas populares son la fuente inagotable de la cultura revolucionaria.

Una cultura nacional, científica y una cultura de masas —es decir, la cultura antiimperialista y antifeudal de las amplias masas populares— ésta es la cultura de la nación china [12].

9. Mao Tse-tung, *Über die Neue Demokratie,* loc. cit., pág. 436 y ss.
Mao Tse-tung, *Sobre la Nueva Democracia.*

10. *Elevación de nivel y popularización:* la diferenciación y la síntesis de ambos principios es el tema fundamental de los *Discursos del debate de Yenan sobre literatura y arte.* Véase el capítulo IV.

11. Lenin, *¿Qué hacer?*, capítulo I, sección 4.

12. Mao Tse-tung, *Über die Neue Demokratie,* loc. cit., pág. 446 y ss.
Mao Tse-tung, *Sobre la Nueva Democracia.*

En 1919 se reivindicó una literatura para el pueblo llano y una lengua para el pueblo llano. La literatura y la lengua para el pueblo llano tenían que ser también una literatura y una lengua llanas. En aquel tiempo, transformar la cultura significaba transformar la literatura y la lengua: *wen-hsüeh ko-ming* —«revolución de la literatura»— es decir, revolución de la comprensión de las obras escritas [13]. Hasta entonces, la literatura, su creación y su comprensión, eran un arte secreto del *happy few* que, por cierto, tenía una conciencia infeliz al no poder comunicarse más que consigo misma. Su médium era la separación del lenguaje literario de la poesía clásica china (y también de los documentos administrativos) —ciertamente, un lenguaje hermoso y verdaderamente, una rancia costumbre, pues ya no servía ni para la comprensión de la literatura china, ni para la comunicación de los chinos entre sí. En 1916, el sabio Hu Shih escribía su canto del cisne:

En primer lugar, lo que denominamos nuestra lengua literaria es una lengua casi completamente muerta. Está muerta porque ya no es hablada por el pueblo. Es como el latín en la Europa medieval. Pero en realidad, todavía está más muerta (si cabe hacer comparaciones entre muertos) que el latín, pues éste aún estaba destinado a ser hablado y comprendido, mientras que el chino literario hablado es ininteligible siquiera para los sabios, a menos que sean frases conocidas o cuando el oyente sabe aproximadamente lo que quiere expresar el orador.

En segundo lugar, tenemos que desembarazarnos de la concepción tradicional de que la lengua hablada y la sintaxis hablada son «vulgares». La palabra china que designa «vulgar», significa únicamente «usual» y no indica propiamente ninguna vulgaridad. De hecho, existen muchas palabras y frases de nuestro uso cotidiano que son extraordinariamente expresivas, y por esa razón hermosas. El criterio para el juicio de palabras y expresiones tendría que ser su fuerza vital y expresiva y no su conformidad con las reglas ortodoxas. La lengua hablada de nuestro pueblo es una lengua viva: representa las necesidades diarias del pueblo, es realmente hermosa y encierra todas las posibilidades de engendrar una literatura grande y viva, como ha sucedido con nuestras grandes novelas transcritas a la lengua común [14].

13. Véase mi artículo *Dialektik in China. Mao Tse-tung und die Grosse Kulturrevolution*, para el Movimiento del 4 de Mayo y la revolución literaria. Primer aspecto, aplicaciones, en *Grosse Mauer, Grosse Methode, Annäherungen an China*, Stuttgart 1968.

Hu Shih es la figura clave, no de la revolución, pero sí de la reforma literaria; los juicios que existen sobre él son tan dispares, como distantes Oriente de Occidente. Nadie pone en duda que Hu Shih (1891-1962) fuera un científico significativo y en muchos aspectos importante. Sus trabajos sobre lógica [15], sobre Confucio y Lao-tze, sobre la época Han, sobre la poesía, el drama, la novela-tz'u (canción) y sobre geografía [16], hablan por sí mismos. Pero no pueden ignorarse los propios juicios chinos: «Hu Shih, que representaba el ala derecha de los intelectuales, comenzó a alarmarse y a tambalearse al ver la creciente conciencia política de las amplias masas populares y la amplia difusión del marxismo-leninismo» [17]. «Después del Movimiento del 4 de Mayo, Hu Shih comenzó a mostrar su carácter político reaccionario» [18]; «...después del Movimiento del 4 de Mayo, algunos intelectuales burgueses que pertenecían al campo de los escritores revolucionarios, mostra-

14. Hu Shih en *The Chinese Student's Monthly* XI, 8; junio de 1916. Traducción de W. Franke, loc. cit., pág. 54 y ss.

15. Hu Shih, *The Development of the Logical Method in Ancient China*, Shangai 1922. Véase para ello mis anotaciones críticas en *Grosse Mauer, Grosse Methode*, pág. 231 y ss. *(I Ching. Logisches anzumerken)*.

16. Para estos trabajos, v. Herbert Franke, *Sinologie*, Bern 1953.

17. Hu Shih compuso en 1919 un artículo con el título *Estudiar más los problemas y menos la charlatanería sobre los ismos.*

18. De esta manera defendía la «sistematización del antiguo estudio».

ron ciertas tendencias de reconciliación con el enemigo... Hu Shih era el perro pastor del rebaño» [19]. Con anterioridad de la fecha tan histórica cuanto política de 1917, Hu Shih proclamó las condiciones de una literatura nueva, frente al rechazo de la vieja literatura china:

1. Basa tus palabras en un contenido concreto.
2. ¡No imites el estilo y las formas de expresión de los antiguos!
3. ¡Procura una construcción gramatical clara y correcta de las oraciones!
4. ¡No te lamentes si no estás enfermo!
5. ¡No utilices frases o formas de expresión anticuadas!
6. ¡No utilices citas!
7. ¡Evita todo paralelismo estilístico o conceptual!
8. ¡No repares en utilizar palabras y giros de la lengua popular! [20]

«La defensa de la escritura *pai-hua* de este programa era realmente positiva y constructiva», afirma una crítica [21]. ¿Qué significa *pai-hua*? En esta palabra compuesta, *hua,* significa «lenguaje», *pai,* «diáfano, claro» y también «gratuito»; *pai-hua* significa, por consiguiente, un lenguaje claro, inteligible para todos (y que puede aprenderse sin esfuerzo, gratuitamente). El lenguaje dominante hasta entonces era, tomándolo en el sentido literal de la palabra, un lenguaje cuyo aprendizaje era «costoso» y por tanto, accesible únicamente a pocos. El sinólogo alemán Carl Arendt ya le hizo en 1891 una crítica fundamental que hubiera bastado para proporcionar suficientes argumentos lingüísticos, estilísticos y literarios, a los reformadores y a los revolucionarios de los comienzos de siglo. Se trata de las condiciones precisas para transformar la lengua escrita pero no hablada, en una lengua hablada y transcribible.

19. Véanse las citas en Ting Yi, *A Short History of Modern Chinese Literature,* Pekín 1959, págs. 13, 20, 184.

20. Hu Shih, *Vorschläge für eine literarische Reform.* Traducción de W. Franke, loc. cit., pág. 55.

21. P. Eugen Feifel, *Geschichte der chinisischen Literatur,* Darmstadt 1959, pág. 370.

En ningún pueblo del mundo que haya configurado una lengua escrita, ésta coincide exactamente con la lengua hablada. Sin embargo, la distancia entre la lengua escrita y hablada nunca es tan grande que menoscabe con ello la comprensión auditiva del oyente, y entre nosotros, la lengua escrita se lee tanto por el oído como por la mirada. Ni el estilo poético más elevado, constituye una excepción... El poeta dramático, el orador..., el predicador, el conferenciante, al igual que el literato que escribe para un público lector, utilizan constantemente una infinidad de expresiones y de giros que resultarían extraños en la conversación ordinaria; pero, lejos de sentirlas extrañas, estas expresiones se nos insinúan en nuestro oído con una fuerza encantadora y con una expresividad completamente inmediata..., sin que previamente necesitemos intérpretes que las traduzcan al lenguaje común y cotidiano, ni estudios eruditos que expliquen su sentido... En una palabra, entre nosotros, el lenguaje escrito no llega a desmentir tanto su naturaleza que deje de ser lengua... Algo completamente distinto sucede con el chino. En él la lengua escrita se separa de la oral hasta tal punto... que nos encontramos, en realidad, con dos lenguas totalmente distintas...; incluso el fragmento chino escrito más sencillo, ya sea una carta en la que anuncio a una persona mi visita, ha de traducirse palabra por palabra a la lengua común para hacerla comprensible a un chino que no haya aprendido la lengua escrita... Más deplorable todavía es que incluso las creaciones poéticas de la literatura china estén encadenadas, con pocas excepciones, a la lengua escrita. De este modo, la vida espiritual china carece de la declamación vibrante de las poesías inteligibles comúnmente, no ha podido desarrollarse un arte oratorio específico, e incluso la depravación actual del escenario en China, está ligado estrechamente con ello. Pues, hasta hoy, el chino hablado se ha mostrado incapaz siquiera de un salto superior; el chino, cuando quiere expresarse con mayor cuidado, cae en el

estilo de la lengua escrita, con lo que se hace ininteligible para sus oyentes [22].

No es de extrañar, pues, que desde entonces, los chinos progresistas (a los que pertenecía Hu Shih) se opusieran a la lengua *escrita* y defendieran la lengua *común*. Pero fue una desgracia que chinos retrógradas propagaran e incluso mitificaran este dualismo que, en definitiva, se convertiría en una carga para el pueblo. Uno de ellos era Ku Hung-ming, nacido en 1857 y todavía confucionista en 1917, como si nada hubiera ocurrido sobre la faz del mundo. Ku Hung se encuentra entre dos culturas: mirando al pasado, contempla la decadencia de la China antigua y dinástica, cuya pérdida tanto le duele, y alza la mirada a la nueva China naciente, la China republicana cuya victoria teme. «Amigo de Alemania y admirador de Goethe» su influencia ha sido grande sobre todo en Occidente —donde sus libros *Der Geist des chinesischen Volkes und der Ausweg aus dem Krieg* y *Chinas Verteidigung gegen europäischen Ideen* * tuvieron numerosos lectores— y menor en Oriente. Ku Hung-ming cree saber que la lengua china escrita constituye el criterio de adhesión a los valores tradicionales de quienes la encomian, pero ignora o quiere ignorar que también constituye la prueba de que quienes la vituperan responden por los valores del porvenir. De este modo, se decide a favor de la educación de pocos, que él denomina «educación profunda», y se opone a la educación de todos, que considera «superficial».

Todos los extranjeros que han intentado aprender el chino, consideran que es una lengua muy difícil. Sin embargo, antes de enjuiciar si el chino es realmente una lengua difícil, hemos de distinguir que en China existen dos lenguas —no quiero decir dos idiomas— es decir, la lengua hablada y la lengua escrita. ¿Y cuál es la razón de

22. C. Arendt, *Handbuch der Nordchinesischen Umagangsprache I*, Stuttgart/Berlín 1891, pág. 154 y ss.

* *El espíritu del pueblo chino y la resolución de la guerra* y *La defensa china contra las ideas de Europa.*

que los chinos tengan dos lenguas? Porque el pueblo chino, al igual que Europa, en su tiempo, cuando el latín era la lengua culta o escrita, se divide claramente en dos clases, las clases cultas y las clases incultas. La lengua oral o común es la que utilizan las personas incultas, mientras que la lengua escrita sólo está destinada a las personas realmente cultas. De esta suerte no existen personas *semi-cultas*. Esta es la razón por la que los chinos persisten en poseer dos lenguas. Las consecuencias de la cultura media pueden observarse con claridad en Europa y en América, donde ha desaparecido la profunda diferencia entre la lengua escrita y la oral desde que el latín cayó en desuso; desde entonces, ha surgido una clase de semi-cultos que goza del derecho de emplear la misma lengua que las personas realmente cultas, habla de civilización, de libertad, neutralidad, militarismo y panteísmo sin entender lo más elemental del significado de estas palabras...

La dificultad de la lengua china escrita, como el latín o el francés, no reside en la complejidad y la cantidad de sus reglas, sino en su profundidad, porque ha de expresar sentimientos hondos en un lenguaje sencillo. Este es el secreto de la dificultad. Es una lengua del corazón, una lengua poética, y por este motivo, incluso una simple carta escrita en chino clásico ha de leerse como un poema. Para comprender el chino escrito y sobre todo si se trata del chino más cultivado, debe desarrollarse armoniosamente toda la naturaleza del hombre, el corazón y el pensamiento, el alma y el entendimiento.

Las personas que han recibido una educación europea moderna consideran que el chino es particularmente difícil, porque esta educación no desarrolla fundamentalmente más que una parte de la naturaleza humana, el entendimiento. El chino es una lengua profunda, mientras que la educación europea moderna, más orientada hacia lo cuantitativo que hacia lo cualitativo, está destinada a formar a las personas *superficialmente*. Incluso el chino vulgar resulta dificultoso

para estas personas que tienen una formación media, y de ellas se ha dicho lo que dijera una vez la Biblia sobre los hombres ricos, que es más fácil hacer pasar un camello por el ojo de una aguja que hacer comprender el chino antiguo, clásico, precisamente porque esta lengua está destinada exclusivamente a las personas *realmente cultivadas* [23].

En una palabra, un chino que convertía su indigencia abismal en una virtud «profunda», un reaccionario *par excellence* frente al cual, Hu Shih, una generación más joven, aparecía como el usurpador de los cielos. A pesar de todo, éste tuvo que confesar no haber comprendido nunca que la producción literaria, para ser revolucionaria, tenía que servir a la producción económica, reforzar su transformación revolucionaria e incluso prepararla. Palabra por palabra, un politicum. Cuando los progresistas sobrepasaron la etapa de 1919, Hu Shih se convirtió en un hombre tan muerto como muerta estaba la lengua escrita. No tuvo otro fin Ch'en Tu-hsiu, demócrata y científico: en 1919 Rector Spiritus de los estudiantes de Pekín, en 1921, uno de los miembros fundadores del Partido Comunista Chino, pero ya en 1927, expulsado del Partido Comunista. También comenzó defendiendo el *pai-hua*, la «lengua clara» del pueblo, y también sus tesis datan de 1917:

1. ¡Muera la literatura rebuscada, inauténtica y aristocrática!
   ¡Cread una literatura popular sencilla, natural y lírica!
2. ¡Muera la literatura de citas, corrompida y no-realista!
   ¡Cread una literatura nueva, fiel a la verdad y realista!
3. ¡Muera la literatura de montes y bosques, oscura, difícil y ajena a la vida!
   ¡Cread una literatura clara, comprensible para todos, social! [24]

23. Ku Hung-ming, *Der Geist des chinesischen Volkes und der Ausweg aus dem Krieg*, Jena 1917.

24. Ch'en Tu-hsiu, *Über die literarische Revolution.* Traducción de W. Franke, loc. cit., pág. 55 y ss.

Sin embargo, con el lema «aristocrático» (¡No!) y «social» (Sí!), Ch'en Tu-hsiu llegó a aproximarse a lo que políticamente estaba implicado en el *pai-hua*. Sin embargo, está en entredicho si él ha llegado a «relacionar los puntos de vista puramente literarios de Hu Shih con la tendencia revolucionaria general» [25]. Lu Hsün (si se me permite anticiparme) fue el primero, en 1935, que relacionó adecuadamente la literatura y la política, es decir, las relacionó desde un punto de vista revolucionario:

China perecerá en la competencia con los demás países si no se extermina la escritura china, pues su complejidad impide que nuestra cultura se desarrolle hasta la eternidad. El pueblo no participa en la cultura y no comprende siquiera su propia miseria. Me he devanado con la escritura china y la conozco perfectamente. Aseguro que la masa del pueblo chino, tan reprimida hasta ahora, estará en condiciones de conquistar una nueva lengua. Inmediatamente después de su instauración, influirá fructíferamente en la literatura. Pero desgraciadamente este desarrollo ha sido frenado mediante medidas políticas. Acaso teman los políticos que el pueblo comprenda y que los conocimientos de la literatura puedan utilizarse como arma política. Y tienen razón en temerlo, mas impedir este desarrollo que acaba de comenzar es absurdo. Creo que la revolución literaria está ligada y unida necesariamente con la revolución popular y que ha de marchar con ella... [26].

La vida misma de Lu Hsün pone de manifiesto lo que, en 1935, consideraba como «exterminio» de la escritura china antigua: escribiendo menos historia que *historias*, narracio-

25. W. Franke, loc. cit., pág. 55.

26. Lu Hsün, según Wang Cheng-ju, *Lu Hsün, Sein Leben und sein Werk.* En *Mitteilungen des Seminar für Orientalische Sprachen an der Universität Berlin* (MSOS) = *Ostasiatischen Studien* 42, 1939.

nes [27], se convirtió en uno de los grandes autores de China. Para él, era obvia la utilización del *pai-hua,* con el que compuso tanto novelas populares [28] como las obras de la literatura mundial desde el siglo XVII; él fue quien convirtió el *pai-hua* en una lengua literaria general. No cabe duda de que Lu Hsün quería emprender la transformación revolucionaria de una sociedad a través de la literatura, pero sólo podía hacerlo en la medida en que revolucionaba la literatura misma. Y ésta fue precisamente la tarea que llevó a cabo, tanto lingüística, como estilística y temáticamente —por ejemplo, en su narración *Un pequeño incidente*. Chou Shu-jen (1881-1936, conocido por Lu Hsün) escribió esta *short story* en julio de 1920 y en diciembre de 1922 la escogió junto con *Diario de un loco* (1918) y *La verdadera historia de Ah-Q* (1921) —las obras que le hicieron famoso— en la antología de sus cuentos titulada *A las armas* [29]. Esta narración corta, en la que apenas hemos suprimido algunos pasajes, constituye el primer ejemplo de una praxis que no sólo toma en consideración la máxima de Lu Hsün «escribe con las palabras de tu época», sino también obedecía a la reivindicación política de plantear los problemas de la época.

(...) Era un día de invierno del año sexto de la República (1917); el viento helado del Norte soplaba violenta-

27. El «exterminio» de los *Cuatro Viejos* (a saber, «de las viejas ideas, de la vieja cultura, de las viejas costumbres y moral de las clases explotadoras»), es un lema de los revolucionarios de la cultura desde 1966; a su vez, tiene el siguiente sentido positivo: superarlos por los *Cuatro Nuevos* («nuevas ideas, una cultura nueva, una nueva moral y costumbres del proletariado»).

28. Por ejemplo, *El sueño de la cámara roja, Los ladrones de Liangshan Moor, King Ping Meh.*

29. *A las armas* constituye la primera parte de las *Narraciones Completas* de Lu Hsün, traducidas (al alemán) por Joseph Kalmer y publicadas con el título de *Die Reise ist lang* (Düsseldorf 1955). Por interesante que se considere esta selección de la prosa de Lu Hsün, no es, en realidad sino un recurso provisional.

30. De abril de 1918, en el artículo *Sobre una revolución literaria constructiva.* Citado por W. Franke, loc. cit., pág. 56.

mente en las calles. (...) No era fácil hallar una riksha, pero por fin pude encontrarla y le dije al muchacho que la conducía que me llevara hasta la puerta del Sur.

Al cabo de un rato, el viento se apaciguó dejando las calles limpias del polvo que generalmente era muy fino, de modo que el muchacho pudo marchar con mayor ligereza. Cuando casi habíamos alcanzado la puerta del Sur, alguien se nos cruzó en el camino, tropezó con la riksha y se desplomó en el suelo.

Era una mujer con blancos mechones en el cabello y vestida con harapos. Surgió repetidamente de una calleja lateral e intentó cruzar la calle delante mismo de nosotros. El muchacho de mi riksha intentó desviarse, pero los girones de la chaqueta de la mujer, desabrochados y ondeantes al viento, se habían enredado en las lanzas del carricoche. Felizmente, el muchacho había disminuido la velocidad a tiempo, pues de lo contrario hubiera golpeado la cabeza de la mujer que probablemente se hubiera herido seriamente. Cuando logramos detenernos, la mujer se arrodilló en la calle, por así decirlo, con sus cuatro patas.

No creo que le sucediera nada. Nadie, aparte de nosotros, había visto el accidente y me fastidió que el muchacho de la riksha se detuviera y, por lo visto, se dispusiera a mezclarse en algún asunto estúpido.

«¡Está bien!» le dije, «¡sigue conduciendo!»

El muchacho, o bien no me oía, o no prestó la menor atención a mis palabras, pues dejó caer el tronco del carro para ayudar con mucho cuidado a que la vieja se sostuviera. Le cogió del brazo y, sosteniéndola, le preguntó:

«¿Se ha hecho daño?»

«Estoy herida.»

Yo me dije: «Te he visto caer y de ningún modo ha sido una caída grave. ¿Cómo puedes haberte herido? No hagas comedia. Toda esta situación es enojosa y el muchacho se entremete voluntariamente en ella. Pues bien, tendrá que arreglárselas solo para salir de este enredo.»

El muchacho no vaciló ni un instante al oír que la vieja estaba herida. Sosteniéndola siempre bajo el brazo, la acompañó cuidadosamente por la calle hasta un puesto de la policía (...)

Cuando entró en él, se apoderó de mí una extraña visión. Ignoro cuáles fueron los motivos, y sin embargo, en aquel instante el muchacho me pareció un gigante; cuanto más se alejaba, más crecía ante mis ojos, hasta que finalmente tuve que alzar la cabeza para poder seguirlo con la mirada [31].

Al mismo tiempo, sentí en todo mi cuerpo una presión que procedía de la dirección que había seguido el muchacho. Era como si esta presión exprimiese toda la pequeñez que se ocultaba bajo mi piel. Me sobrevino una debilidad como si toda mi fuerza vital se hubiera agotado, como si toda mi sangre se hubiera desangrado. Estaba inmóvil, aturdido y atónito, hasta que vi acercarse a un policía. Hasta que no llegó, no me apeé.

«Búsquese otra riksha», me aconsejó, «el muchacho no puede seguir conduciéndole.»

Sin pensarlo, busqué en mi bolsillo y saqué un puñado de monedas: «Entregue esto al muchacho», le dije.

El viento ya había cesado de soplar, pero la calle todavía estaba tranquila. Seguí caminando hundido en mis pensamientos, sintiendo casi miedo de pensar en mí mismo. Dejé de meditar en lo que había sucedido y sólo buscaba una explicación a mi entrega del puñado de monedas. ¿Por

31. Según la opinión de N. T. Fedorjenko, el crecimiento de Rikjakuli es la imagen de las masas levantándose en Rusia plasmada en un muchacho: «En este lugar se simboliza diáfanamente el proletariado de la Unión Soviética»; se trata aquí también de un poder joven. Véase N. T. Fedorjenko, *Ocerki sovremennoj Kitajskoj literatury*, Moscú 1952, pág. 52 y ss. Citado por Jef Last, *Lu Hsün — Dichter und Idol*, Frankfurt/M.-Berlín 1959, pág. 28. Last, por otra parte, intenta separar al autor de la clase y del partido del proletariado.

qué se las di al muchacho? ¿Cómo pago por su servicio? ¿Podía considerarme como la persona adecuada para enjuiciar aquel muchacho, teniendo en cuenta el comportamiento que yo había tenido durante el día? No lograba responder a mi propia conciencia.

Hasta hoy arde este acontecimiento en mi memoria. Pienso en ello y contemplo mi interior con dolor. La tragedia militar y política de estos años me impresionaba como a los clásicos que estudiaba en mi juventud; no puedo recitar ni una palabra de sus obras. Pero constantemente se alza ante mi mirada espiritual este pequeño incidente que me conduce al purgatorio de la vergüenza; tengo que mejorarme, y la esperanza y el ánimo me fortalecen. Y lo veo en cada detalle, exactamente igual que el día en que sucedió [32].

32. Lu Hsün, *Ein Kleiner Zwischenfall*. En *Die Reise ist lang*, loc. cit., pág. 65 y ss.

II. LA REVOLUCIÓN DE LA LITERATURA

(1921-1927)

Mao Tse-tung, en la primera de sus poesías que nos ha llegado a nosotros, de 1925, recuerda la situación anterior al impulso que habían dado los estudiantes y que tenían que continuar los literatos:

Vinieron una vez en cien carruajes.
Pensamientos del pasado: grandes años, meses de abun-
[dancia.
Todos cuantos estudian, jóvenes,
erguidos, francos;
estudiantes, impetuosos,
se agitan sin límites.
El dedo señalando a China,
las palabras ¡Muera!, ¡Muera!
la podredumbre de su época, los poderosos.
Acordaos:
¿En medio de la corriente,
los golpes en el agua, las olas,
detienen el vuelo de la barca? [1]

Hemos de tratar otro período, los dos años de 1919 a 1921 que Mao Tse-tung denomina el primer período de la historia

1. *Mao Tse-tung, '37 Gedichte'*. Traducido y con un ensayo político-literario comentado por Joachim Schickel. Hamburg 1965, pág. 11. (Véase también en dtv-Taschebuch 442, München 1961, pág. 9.) Citado en la estrofa segunda.

de la Revolución Cultural y, más exactamente, «El Frente de Unidad de la Revolución Cultural» [2].

Los veinte años, de historia del Frente de Unidad en el campo de la Revolución Cultural se dividen en cuatro períodos.

El primer período duró dos años, de 1919 a 1921, el segundo, seis años, de 1921 a 1927...

En el capítulo I se cita el análisis de Mao Tse-tung del primer período. A continuación citamos su análisis del segundo:

En el segundo período, caracterizado por la constitución del Partido Comunista Chino (aproximadamente en 1921), por el Movimiento del 30 de Mayo (1925) [3] y la Campaña del Norte (1926-27) [4], se desarrolló y se consolidó el Frente de Unidad de las tres clases, configurado durante el período del Movimiento del 4 de Mayo; el campesinado se unió a él, y se estableció el Frente de Unidad de estas tres clases en el terreno político (fue la primera colaboración del Kuomitang con el Partido Comunista). El doctor Sun Fat-sen no fue una gran personalidad sólo porque figurara a la cabeza de la gran revolución de 1911 (si bien ésta no fue más que una revolución democrática del período antiguo), sino también porque fue capaz de establecer las tres directrices fundamentales de la política revolucionaria, «adaptándose a la marcha del mundo y obedeciendo a las necesidades de las masas». Estas tres directrices políticas son la unión con Rusia, la unión con el Partido Comunista y el apoyo a los campesinos y trabajadores. Asimismo, reinterpretó los Tres Principios del Pueblo [5], dando vida, por consiguiente, a los nuevos Tres Principios del Pueblo, basados sobre las tres directrices fundamentales de la política revolucionaria. Anteriormente, los Tres Principios del Pueblo apenas habían tenido influencia entre los círculos de profesores, de científicos y estudiosos, así como entre la juventud, porque carecían de un contenido antiimperialista y de una oposición al orden social, a la cultura y a la ideología feudales. Hasta entonces, los antiguos Tres Principios del Pueblo no eran considerados sino como la bandera utilizada por algunas personas para conquistar posiciones de presión en el seno del Gobierno, es decir, para alcanzar puestos de funcionarios, en fin, una bandera útil para hacer carrera política. Posteriormente se introdujeron los nuevos Tres Principios del Pueblo basados en las tres directrices políticas. Gracias a la colaboración del Kuomitang con el Partido Comunista Chino y gracias a los esfuerzos revolucionarios de los miembros de ambos partidos, los nuevos Tres Principios del Pueblo se difundieron por toda China, en un sector de profesores, científicos y estudiosos, y en las amplias masas de la juventud estudiante. Ello se debía única y exclusivamente a que los primeros Tres Principios del Pueblo se habían desarrollado hasta plasmarse en los nuevos Tres Principios del Pueblo, sobre la base de las tres directrices políticas nuevas, antiimperialista, antifeudal y neo-democrática. (...)

2. Mao Tse-tung, *Über die neue Demokratie.* En *Ausgewählte Werge,* t. II, Pekín 1968, pág. 436.

3. *30 de mayo de 1925:* la policía británica asesina en Shangai a trece estudiantes en una manifestación. A consecuencia de ello se hacen huelgas y boicots hasta tal punto que tiene que hablarse de un «movimiento». El P. C. Ch. aumenta el número de miembros de 900 a 20.000.

4. *Campaña del Norte:* la soldadesca del Norte lucha contra un gobierno del Sur dirigido por Sun Yat-sen. Tropas del Kuomitang marchan en 1926 de Cantón hacia el Norte, conquistando Wuhan, Nanking y Shangai — una expedición de castigo bajo la dirección superior de Tsiang Kai-shek. Éste traiciona y masacra, en 1927, a los comunistas coaligados.

5. *Tres Principios del Pueblo:* véase nota 3 del cap. I. Véase también, la nota 8 de *Informe analítico sobre el movimiento campesino de Hunan,* en Mao Tse-tung. *Ausgewählte Werke,* t. I, Pekín 1968, pág. 61.

Durante este período, los Tres Principios del Pueblo revolucionarios constituyeron la base política del Frente de Unidad del Kuomitang y el Partido Comunista, así como de todas las clases revolucionarias. La máxima «El comunismo es un buen amigo de los Tres Principios del Pueblo» se convirtió en el principio de ambos partidos del Frente de Unidad. Por su composición de clase, el Frente de Unidad comprendía al proletariado, al campesinado, la pequeña burguesía urbana y la burguesía. Ambos partidos llevaron a cabo una campaña común de propaganda antiimperialista, lucharon contra el sistema de enseñanza feudal basado en el culto a Confucio y en el estudio del canon confuciano, se opusieron comúnmente a las antiguas formas feudales de la literatura y la lengua literaria clásica y promovieron en comunidad una literatura nueva y el uso de la lengua común en el lenguaje literario, cuyo contenido era antiimperialista y antifeudal. Durante las operaciones militares de la provincia de Kuangtung y la campaña del Norte, vacunaron al ejército con ideas antiimperialistas y antifeudales que condujeron a la reforma del ejército. Introdujeron en las masas de millones de campesinos consignas como «¡Mueran los funcionarios corrompidos!» y «¡Mueran los T'uhao y Liehsben!» [6] que provocaron grandes luchas revolucionarias campesinas. Gracias a todo ello, y mediante la ayuda de la Unión Soviética, pudo conseguirse la victoria de la campaña del Norte. Pero la gran burguesía, apenas se había apropiado del poder del Estado, cuando puso fin inmediatamente a esta revolución. Con ello se engendró una situación política nueva [7].

6. *Tuhao,* «déspotas locales»; *Liehshen,* «demás privilegios». Los primeros como los segundos «pertenecían en cada caso a los representantes de la clase terrateniente». Véase nota 2 del *Análisis de las clases de la sociedad china,* en Mao Tse-tung, *Ausgewählte Werke,* loc. cit., pág. 19.

7. Mao Tse-tung, *Über die neue Demokratie,* loc. cit., pág. 437 y ss.

Aplicación a la literatura, los escritores chinos. La nueva lengua ha renovado también la escritura; la nueva escritura ha de ser la de un pueblo renovado; pretérito perfecto respecto a una conquista y futuro respecto a una nueva necesidad. ¿Quién garantiza la conquista y quién acredita la nueva necesidad? Se mencionan algunos nombres representativos: naturalmente el de Lu Hsün (1881-1936), también el de Kuo Mo-jo (1892-), arqueólogo y traductor (por ejemplo, del *Fausto),* posteriormente presidente de la Academia de las Ciencias y, actualmente, vicepremier de la República Popular; Mao Tun (en realidad, Sen Yen-ping, 1896-), dramaturgo y novelista (por ejemplo, *Rischka Kuli*); Hsiung Fu-shi (1901-?) que puso en escena la vida de los campesinos chinos, y finalmente, Wu Tsu-hsiang (1908-) que finalizó su producción novelística en el año del Yenan, 1942 [8]. Dos ejemplos mostrarán la la forma en que se manifestó esta renovación a la vez literaria y —en parte— política. En la novela *La hoz lunar,* de Lao She, toma la palabra una prostituta. Un maestro de la lengua común utiliza la fuerza expresiva del dialecto de Pekín (que se pierde en su traducción); un pequeño burgués que participa en la lucha de clases, confía en el enternecimiento, provocado por el destino de los miserables y desafortunados.

(...) ¡Qué difícil era conseguir dinero para una mujer! Mamá tenía razón. Las mujeres están obligadas a seguir el camino de siempre. Quise no seguirlo, pero sabía con toda seguridad que en un futuro no muy lejano me aguardaba. Cuando más confusa era mi lucha, tanto mayor era la angustia que me ahogaba. Mi esperanza era como una luna nueva que se extingue muy rápidamente.

Transcurrieron dos semanas y ya perdí mis esperanzas. Finalmente fui a parar a un restaurante junto con otras muchachas jóvenes y me pasaron revista. (...) Me convertí en la segunda camarera del pequeño restaurante. (...) Antes, como ahora, evitaba el encuentro con hombres. Había aprendido del pasado: con o sin amor hay que temerles.

8. Para la significación del lugar y del año véase en el cap. IV.

Los hombres que comían en nuestro restaurante me resultaban particularmente odiosos. Fingiendo amabilidad, cuando se trataba de pedir o invitar a tomar asiento se tiraban los unos sobre los otros. Cotilleaban, gritaban, engullían su comida como bestias... y bebían.

Servía el té y ofrecía las servilletas cabizbaja; mi rostro ardía. Los clientes trataban de hacerme reír con necedades. Yo no entendía sus bromas. Al atardecer, cuando terminaba mi trabajo, estaba exhausta. Iba a mi pequeña habitación y me echaba sin quitarme la ropa. Así dormía hasta el amanecer. Despertaba con el ánimo algo más alegre: me acercaba a mí misma, ahora ganaba mi subsistencia con mi propio trabajo.

Iba puntualmente a mi servicio.

(...) Sin embargo, el destino de una mujer no está en sus propias manos. Tres días después, mi dueño me amonestó. Él pondría mi conducta a prueba durante poco tiempo. Si quería seguir en el trabajo tenía que presentarme como la «primera» (camarera). Y pronunció la palabra «primera» medio ironizando, medio advirtiendo. «Un cliente ya ha preguntado por ti. ¿Por qué no haces lo mismo y juegas el papel de distraída? ¡Como si no supiéramos cómo están las cosas! Algunas camareras han llegado a casarse con directores de banco y existen casos similares. ¿Acaso te crees algo mejor que nosotros? No seas mojigata. ¡Maldita sea! También nosotros vamos a veces en coche».

Esto me irritó y repuse: «¿Has ido alguna vez en coche?»

El dueño hizo una mueca con la comisura de los labios. «¡Aquí no necesitamos bocazas como tú! ¡Tú, dama venida del cielo, con tu trasero fragrante, tú no vas con esta casa!»

No cedí, cogí mi salario —un dólar y cinco centavos— y me fui a casa.

La sombra tenebrosa de la «última oportunidad» se acercaba. Quería evitar su encuentro y, sin embargo, tenía

que pasar por ella. En realidad, no me pesaba haber perdido el trabajo, pero la oscura sombra me angustiaba.

Conocía la manera de venderse a un hombre y desde aquella experiencia supe muy bien cuáles eran las relaciones entre hombre y mujer. La mujer no necesita más que aflojar un poco las riendas, los hombres lo intuyen y se acercan. Si consiguen lo que desean te ofrecen comida y vestidos durante todo un día. Después tal vez te riñen o te pegan, o bien dejan de ofrecerte regalos. Las muchachas que se venden de este modo llegan a ser dichosas en algunas ocasiones. Yo misma he tenido a veces este sentimiento. Se dicen palabras de amor y después no sientes más que dolor y tristeza. Esto sucede cuando sólo te vendes a un hombre. Pero cuando te vendes a todos, ya no se intercambian palabras cariñosas; es seguro que mamá no ha pronunciado jamás tales palabras.

El grado de mi espanto era variable. Si bien no seguía el consejo de ser la «primera», tenía menos miedo de la relación con un solo hombre. Esto no quería decir que me quisiera vender. No necesitaba ningún hombre, tenía menos de veinte años. Antes consideraba interesante ir con un hombre. ¿Quién podía pensar que él pediría lo que no tenía?

Sí, entonces me parecía entregarme al viento de la primavera; aquel hombre me quería. Más tarde, pensé que él había abusado de mi ignorancia. Me había engañado con sus dulces palabras. Cuando desperté, reconocí que no había sido más que un sueño, un sueño que me obsequiaba diariamente dos comidas y vestidos.

No quería ganar mi subsistencia de este modo, pero el alimento era una realidad y lo tenía que ganar realmente. ¿Y qué otro camino había para una mujer cuando no podía ganar dinero, que entregar su cuerpo y venderlo? Transcurrió más de un mes y no encontré ningún trabajo. (...)

Se dice que una muchacha puede ganar dinero de una forma «romántica». Tenía que desechar esta idea porque

carecía de dinero para ello. No me quedaba otra salida que el negocio directo. (...)

Al principio tenía miedo; no tenía aún los veinte años. Pero algunos días después perdí el temor; los clientes estaban contentos y me recomendaban a sus conocidos. En pocos meses aprendí mucho. Podía valorar un hombre al primer encuentro. El cliente rico me preguntaba inmediatamente el precio, para mostrar que estaba en condiciones de pagarme. Era extraordinariamente celoso y me deseaba exclusivamente para él. Quería poseer el monopolio incluso de las putas, pues tenía suficiente dinero. Yo no era muy atenta con él. Ya no tenía miedo cuando se encolerizaba. Le amenazaba diciéndole que iría a ver a su mujer. No en vano había asistido durante unos años a la escuela primaría. No me dejaba amedrentar. La «educación» tiene su importancia.

Algunos hombres, al acercarse, ponían un dólar en su mano. Temían ser estafados. A estas personas les exponía claramente las condiciones. Se marchaban murmurando a sus casas a buscar el resto del dinero. Resultaba muy cómico.

Odiaba a los tipos astutos, tacaños con su dinero y que por añadidura cuidaban sus privilegios. Iban sin más, con un paquete de cigarrillos comenzado o una botella pequeña de crema de copos de nieve. Había que tener mucho tiento con ellos porque estaban bien relacionados. Podían llamar a la policía y causar inconvenientes. Yo les trataba con precaución. (...) Me daban mucha pena los que tenían aspecto de estudiantes. No tenían más que un dólar y mucha calderilla en sus bolsillos. Sonaban las monedas mientras su frente se empañaba de sudor. Sentía compasión por ellos y me vendía como a los demás.

¡Qué otra cosa podía hacer!

Había, además, hombres de mayor edad, con sus buenas formas. Acaso tuvieran una cuadrilla de nietos en sus casas. No sabía comportarme con ellos. Por ello les ofrecía todo lo que deseaban. Todas estas experiencias me enseñaron la omnipotencia del dinero y la verdadera naturaleza de los hombres.

Un día, descubrí que estaba enferma. (...)[9]

La narración *El desfiladero de Han-ku* de Kuo Mojo es, si cabe en el chino, más virtuosa que *La hoz lunar* de Lao She. A lo largo de sus páginas emprende la aniquilación del pasado, y en una sola frase apostrofa las tareas actuales y futuras de la literatura: «En lugar de hablar sobre el Tao y la moral y recorrer el desierto de Gobi, se debe ir al pueblo y trabajar como campesino». Esta frase prematura antecede en decenios la máxima de la Revolución *Cultural* que aquí aparece como defensa de la Revolución *literaria*. Esta narración «está vinculada a aquel acontecimiento verídico, más hagiográfico que histórico, que también narra Brecht en su poema *Leyenda sobre el origen del libro «Tao-Te-King» dictado por Lao-Tse en el camino de la emigración*[10].

A los setenta años, ya achacoso,
sintió el maestro un gran ansia de paz.
Moría la bondad en el país
y se iba haciendo fuerte la maldad.
Se abrochó los zapatos. (...)

Gozó mirando el valle, y lo olvidó
cuando la senda comenzó a ascender.
Rumiaba el buey, alegre, hierba fresca
mientras llevaba al viejo.
Pues iba muy de prisa para él.

9. Lao She, *La hoz lunar*. Traducción (alemana) de Marianne Bretschneider. En *China erzählt*, de Andreas Donath, Frankfurt/M. 1967, pág. 87 y ss.

10. A. Donath en el prefacio de *China erzählt*, loc. cit., pág. 10.

Caminó cuatro días entre peñas
hasta que un aduanero lo paró.
«¿Alguna cosa de valor?» «Ninguna».
«Es un maestro»; dijo el joven guía
del buey. Y el aduanero comprendió.

Y el hombre, en un impulso afectuoso,
aún preguntó: «¿Qué ha llegado a saber?»
Y el muchacho explicó «Que el agua blanda
hasta la piedra acaba por vencer.
Lo duro pierde».

Aprovechando aquel atardecer,
tiró el guía del buey, siguiendo el viaje.
Ya se perdían tras un pino negro
cuando los alcanzó el buen aduanero.
Les gritaba: «¡Esperadme!»

«Dime otra vez eso del agua, anciano».
Se detuvo el maestro: «¿Te interesa?»
«Soy sólo un aduanero», dijo el hombre,
«pero quiero saber quién vencerá.
Si tú lo sabes, dímelo.

¡Escríbemelo! ¡Díctalo a este niño!
No lo reserves sólo para ti.
En casa te daré tinta y papel.
Y también de cenar. Yo vivo allí.
¿Aceptas mi propuesta?» (...)

Echó pie a tierra el sabio de su buey.
Escribieron durante siete días
alimentados por el aduanero.
quien maldecía ahora en voz muy baja
a los contrabandistas.

Una mañana, al fin, ochenta y una
sentencias dio el muchacho al aduanero.
Y, agradeciéndole un pequeño don,
se perdieron detrás del pino negro.
No es fácil encontrar tanta atención.

No celebremos pues, tan sólo al sabio
cuyo nombre en el libro resplandece.
Al sabio hay que arrancarle su saber.
Al aduanero que se lo pidió
demos gracias también [11].

«Cuando Lao-tse, conocido también en China con el nombre honorable de Lao Tan, se retiró del mundo, llegó al desfiladero de Han-ku, montado en un buey negro. El funcionario de la frontera que vigilaba el desfiladero pidió a Lao-tse que escribiera algo de su pensamiento. El maestro le escribió, como testamento espiritual, las ochenta y una sentencias del *Tao-te-king*. Como dice Brecht, desapareció posteriormente por un pinar obscuro de las montañas. Kuo Mo-jo hace regresar a Lao-tse al desfiladero de Han-ku, pero esta vez sin su buey negro. El relato de Lao-tse de su marcha es la negación por antonomasia de su doctrina, la anulación del taoismo por su propio fundador» [12]. Lao-tse dice:

(...) Tras dejar el desfiladero de Han-ku, pensé de todo corazón y desde lo hondo de mi alma, en introducirme en el desierto de Gobi; anhelaba el desierto solitario, sin rastros del hombre. Marché de noche y de día y me dirigí presuroso hasta el Noroeste en marchas diarias dobles, sobre mi buey, bajo un viento ardiente y un sol caluroso. Gracias a la fuerza inagotable de mi buey, llegué finalmente a las inmediaciones del desierto de Gobi. En el desierto

11. Versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción de Vicente Romano. Bertolt Brecht *Poemas y canciones*, Alianza Editorial, 3.ª ed., 1970.
12. A. Donath, loc. cit., pág. 10 y ss.

ya no se veían realmente hombres, sólo había una interminable superficie de arena amarilla, ni una brizna de hierba, ni una gota de agua. Mi buey negro, digno de compadecer, había recorrido distancias tan largas que al llegar allí cayó al suelo exhausto. Le cuidé durante dos días y dos noches, pero después se agotaron los medios para curarle. Finalmente, murió al tercer día. ¡Ah, cuán digno de compasión es mi sacrificado animal, cuán fiel y franco! A pesar de haber escrito en mi libro muchas palabras sobre la moral y la verdad, de forma y manera confusa y desordenada, no soy, en definitiva, más que un hombre egoísta e insignificante. He dicho que los hombres que poseen el privilegio del bien, no son buenos, pero yo mismo sé ponderar el privilegio del bien. Sé que las personas se escinden en otras dos para alcanzar la plenitud; se quiere mostrar la sinceridad mediante la falsedad; por esto me he presentado deslumbrante para mostrar mi clara y aguda mirada. Sé que las raíces de lo superficial son profundas y la tranquilidad es dueña de la excitación, por ello me he presentado orgulloso y sabio, he caminado durante todo el día pero no he abandonado mi equipaje. Quería arrebatar a otros la gran fortuna, y les he quitado un pequeño privilegio. Quería comer un pescado fresco y lo he criado en la alberca. Sí, soy enteramente egoísta, un hombre insignificante, y este libro es una obra que falsea el bien. Quería demostrar que yo era el único hombre sincero del mundo y por ello tomé el camino equivocado y me adentré en el desierto de Gobi para mostrar mi originalidad. ¡Ah, sí!, he acabado haciéndome justicia. Cuando no se abandona el portal del hogar, no puede conocerse el mundo. Lo lamentable que me parecía el desierto en mi imaginación y lo que es el desierto de Gobi en realidad, son dos cosas completamente distintas. He llegado tan lejos, agobiado por el cansancio y el dolor, y no he perdido más que a mi buey y casi he destruido mi propia vida. Me comportaba como si la vida fuese valiosa, pero había dicho que si se careciera de cuerpo no se conocería el dolor. ¡Ah, era un hipócrita altanero! ¡Y qué triste es que mi buey se haya sacrificado por un hombre hipócrita como yo! (...)

Ah, mi buey negro, a pesar de haber muerto, me ha despertado de mi sueño. Mi buey negro se ha convertido en mi maestro, me ha enseñado que no puede prescindirse de la humanidad. Separarse de los hombres es separarse de la vida. En lugar de hablar del Tao y de la moral, y recorrer el desierto de Gobi, se debe ir al pueblo y trabajar como campesino. ¡Hipócrita, puedes expresar tranquilamente estas ideas! Mi buey me ha dado esta lección. Su rabo es más valioso que los cinco mil signos del Tao-te-king. (...)

Ah, el buey negro, mi maestro, se ha sacrificado por mi egoísmo y mi mezquindad. Durante dos noches yacía en el desierto y dormía; me miraba y sus ojos lloraban. Yo sabía que quería que le diese comida y bebida, pero ¿cómo podía conseguirlas en aquel lugar, donde el cielo es de bronce azul y la arena, que parece un abismo ardiente, ni siquiera podía proteger mi vida hasta el atardecer? Al tercer día murió, pero su muerte fue prematura. Verdaderamente he cometido una falta; yo era indómito ante el hambre y la sed, y por ello, un demonio malévolo y egoísta se apoderó de mi corazón y me indujo a ir hasta aquel lugar y beber la sangre de mi buey. Con un cuchillo y poniendo todas mis fuerzas, hice dos cortes en su pata trasera que yacía inmóvil. Tanto gritó el buey que hasta el mismo demonio de mi corazón tembló de espanto. Pero seguí cortando con todas mis fuerzas hasta abrir una arteria grande. La fresca sangre roja rebrotaba como de una fuente y el demonio malvado que albergaba en mí, riendo siniestramente, me indujo a beberla. Y bebí hasta hartarme, mientras los lastimeros alaridos de la bestia iban debilitándose lentamente, como el llanto de un niño que se duerme poco a poco. Cuando la sangre dejó de rebrotar, el buey estiró sus cuatro patas, hacia atrás y hacia adelante, su

cuerpo se estremeció en un movimiento grandioso y después quedó inmóvil para toda la eternidad. Sí, de este modo sorbí su sangre hasta su muerte. El buey, que con su cuerpo ha ofrecido un buen ejemplo de la doctrina, ha cumplido plenamente la misión de su vida. Le compadezco y le agradezco, y no olvidaré en toda mi vida su buena acción. Después le corté el rabo que será el eterno recuerdo de que fui taoísta. Después de haber bebido la sangre del buey mis fuerzas se habían centuplicado y regresé rápidamente por el camino que conducía a casa, inspector de la frontera, porque quiero regresar a China y a los hombres. Lo que dije en el pasado era, palabra por palabra, presuntuoso y vano, todo lo que afirmé sobre el Tao y la moral es insostenible. El Tao del que hablé, es un ser viviente carente de interés, la moral, el Te es un sarcófago pétreo, muerto, que ya no me interesa. Yo me arrepiento, quiero regresar a los hombres y hacer la vida de un hombre. (...) Y ya no osaré más contemplar las cosas altivamente, ni explicar a los hombres el egoísta Tao y Te con rostro atrevido [13].

Se considera a Lu Hsün como un narrador que, sin lugar a dudas, pertenece al rango de Lao She o de Kuo Mo-jo; es conocido como narrador y es famoso como tal. No debe olvidarse que ha escrito importantes ensayos, tanto literarios como políticos. Sin embargo, apenas pueden hallarse referencias sobre esta parte de su obra, al contrario de lo que sucede con las llamadas «bellas letras» de Lu Hsün. Tampoco existen apenas traducciones de esta parte de su obra [14]. El lector alemán no puede prescindir desde 1959, después de decenios en los que apenas podía informarse, de la monografía *Lu Hsün-Dichter und Idol* de Jef Last [15], o bien, puede buscar los artículos interesantes y valiosos de la República Popular China, traducidos al alemán (por ejemplo, en el *Pekinger Rundschau),* en la medida en que puedan obtenerse. Por otra parte, Last, un comunista renegado, es partido; cuando parece hablar a favor del revolucionario chino Lu Hsün, no es sino para atacar el comunismo revolucionario de China. Un juicio característico, *pars pro toto:* «Estaba convencido de que los nuevos tiempos serían mejores y la futura "literatura del proletariado", más bella. Lu Hsün no era un enemigo de "la literatura para las masas". No podía imaginarse el aspecto bizantino, carente de humos, despersonalizado, superficial y manipulado que llegaría a cobrar la literatura. No conocía sino lo que en su propia época se entendía por literatura proletaria, pero posteriormente la rechazó, del mismo modo que rechazó a los "escritores proletarios" que aún siendo pequeños burgueses, se contentaban con colgar la etiqueta revolucionaria y añadir una coletilla con consignas revolucionarias al final de sus obras» [16]. Last tiene razón, Lu Hsün rechazó al escritor burgués, pequeño o grande, que se limitaba a decirse proletario. Pero carece de razón, pues si Lu Hsün cifraba sus esperanzas en una literatura proletaria, no se hacía ilusiones sobre el tiempo necesario para que el pueblo desarrollase su sensibilidad *en* la literatura, y el tiempo mucho mayor, necesario para que desarrollase su sensibilidad *para* la literatura. Pues este poeta podía imaginarse cómo sería la literatura antes, durante y después de la revolución, ya en 1927, cuando recitaba en la Academia Militar de Whampoa.

(...) ¿Qué influencia tienen las grandes revoluciones en la literatura? Podemos distinguir tres fases distintas:

(I) Con anterioridad a una gran revolución, casi toda la literatura manifiesta el descontento y la preocupación por las relaciones sociales; la literatura traduce en palabras el dolor y la rebeldía. Existen muchas obras de este tipo en

13. Kuo Mo-jo, *El desfiladero de Han-ku.* Traducción (alemana) de Erich Schmitt. En la revista *Ostasiatische Zeitschrift,* N. F., año 13, Berlín/Leipzig 1937.

14. *Cuatro ensayos sobre literatura y revolución* de Lu Hsün, se ha publicado en *Kursbuch 15.* La editorial Insel prepara una edición de estos ensayos.

15. Tomo V de los Trabajos del Instituto de Estudios Asiáticos de Hamburg, Frankfurt/M.-Berlín 1959.

16. J. Last, loc. cit., pág. 63 y ss.

el mundo. Sin embargo, esta manifestación del dolor y la indignación no influyen en la revolución, porque las simples protestas son impotentes. Vuestros opresores no les harán el menor caso. Al gato poco le importa que el ratón chille y cree bellas letras; simplemente, se lo come. Igualmente, un pueblo que sólo tenga una literatura de protesta, no puede albergar esperanzas, pues esta protesta es insuficiente. Es una situación que me recuerda a los procesos judiciales. Cuando el subordinado comienza a leer los descargos, su enemigo sabe muy bien que no se puede llegar muy lejos con ellos y que el caso será clausurado rápidamente. Por otra parte, la literatura de protesta ofrece un sentimiento de seguridad a los oprimidos. Algunos pueblos dejan de protestar cuando comprueban su inutilidad, enmudecen y se hacen más y más decadentes. Por esta razón, pueblos como Egipto, Arabia, Persia o la India carecen de voz y de voto. Pero los pueblos que poseen una fuerza interior, se atreven a rebelarse, reconocen que las protestas son inútiles y se hacen conscientes de los hechos. Sus gritos de protesta se convierten en un clamor furioso. En ellos, la aparición de esta literatura anuncia su sublevación y como el pueblo está colérico, las obras escritas poco antes del estallido de las revoluciones expresan este furor del pueblo, su decisión de luchar y de vengarse. Una literatura de este tipo anunció la revolución de octubre. Pero también existen excepciones como el caso de Polonia, cuyo levantamiento, si bien precedido durante una época por una literatura de protestas, fue provocado por el estallido de la Guerra Mundial.

(II) La literatura desaparece durante una gran revolución; reina el silencio pues la corriente revolucionaria arrebata a todos los hombres y se actúa, en lugar de escribir. Cada cual es revolucionario activo y no queda tiempo para tratar sobre literatura. Otro motivo de este silencio consiste en que durante este período, los hombres son pobres y apenas tienen tiempo para obtener pan, ya no hablar, pues,

de tiempo para escribir. Los conservadores, por otra parte, estremecidos por el torbellino revolucionario, están demasiado excitados para cantar en forma «literaria» lo que les sucede. Algunas personas afirman que la literatura «nace de la pobreza y el dolor». Sin embargo, ello es un sofisma. Un hombre pobre no escribe nada. En Pekín, siempre que me hallaba sin dinero, iba de aquí para allá en busca de algún préstamo y no escribía ni una sola palabra. Un obrero tampoco escribe. Un cargador tiene que trasladar su carga antes de poder escribir. Y si un cochero quiere escribir, antes ha de abandonar su riksha. Durante una revolución los hombres están muy ocupados y son muy pobres. Un grupo lucha contra otro y la tarea fundamental es la transformación del sistema social. Nadie tiene ni tiempo, ni ánimo para escribir. Por ello, durante la revolución, reina fundamentalmente el silencio.

(III) Cuando triunfa la revolución, las tensiones sociales se relajan, a los hombres les va mejor y se vuelve a escribir literatura. Durante esta fase existen dos tipos de literatura. La primera, ensalza la revolución y canta su alabanza porque los escritores progresistas se han impresionado por las transformaciones y progresos de la sociedad, por la liquidación del viejo sistema y la construcción del nuevo. Como se alegran de la caída de las viejas instituciones, cantan alabanzas a la nueva construcción. El segundo tipo de obras que aparecen después de la revolución —los cantos de protesta— deploran la destrucción de lo viejo. Algunos las consideran como «literatura contrarrevolucionaria», pero creo que no hemos de tratar el asunto tan seriamente. Si la revolución es un hecho consumado, no por ello dejan de existir en la sociedad hombres de la vieja escuela, que no pueden cambiarse de la noche a la mañana. Sus mentes están llenas de viejas ideas, mientras que las circunstancias se transforman influyendo en toda su vida; piensan en el pasado, en los buenos días de antaño y anhelan la vieja sociedad. Siempre orientados hacia el pasa-

do, no expresan en su creación literaria sino sentimientos caducos y retrógrados. Las obras de este tipo son tristes y manifiestan el malestar de los escritores. Al ver el éxito de la nueva construcción y la bancarrota de las antiguas instituciones, corean un cántico de lamentaciones. Sin embargo, este anhelo del pasado y estas lamentaciones son la señal de que la revolución ha triunfado. De no ser así, estas viejas personas seguirían en el poder y no tendrían por qué entonar tales lamentaciones.

Sin embargo, China carece tanto de una literatura como la segunda, de cantos de lamentaciones por las viejas instituciones perdidas, como cantos de esperanza por las nuevas, pues la revolución china todavía no ha concluido (...)[17]

17. Lu Hsün, *La literatura de una fase revolucionaria.* Traducido al alemán por Rolf Dombacher. En *Kursbuch 15;* véase la nota anterior 14.

III. LA GRAN MARCHA

(1927-1937)

En 1927, Lu Hsün afirmaba que la revolución china todavía no había concluido; incluso en 1940, Mao Tse-tung constataba que la gran burguesía quería poner fin a la revolución[1]: Ha de objetarse que quería, y sin embargo, no podía. En el siguiente decenio los revolucionarios chinos sufrieron innumerables ataques, sin que por ello, la revolución dejara de afirmarse y desarrollarse. El 21 de agosto de 1927, una parte de las tropas del Kuomitang se declararon independientes en Kiangsi y constituyeron el Ejército Rojo. En mayo de 1928 se unieron las tropas de Mao Tse-tung y de Chu Te en el monte de Ching-kang y conservaron esta primera base revolucionaria contra un enemigo superior en fuerzas. Entre 1930-31 y 1933-34, Tsiang Kai-shek dirigió un total de cinco «campañas de exterminio» (en chino, «*wei-chiao*», una palabra querida y deliberadamente elegida por Tsiang que significa «batida y matanza» y se refiere a los bandidos); en cuatro «campañas», los comunistas se defendieron con éxito. A partir de 1935, evitaron el quinto «exterminio» con la Gran Marcha y alcanzaron la provincia de Shensi, en China del Norte, tras incontables dificultades y pérdidas. Finalmente, a partir de noviembre de 1935 organizaron una nueva base revolucionaria en Yenan. Allí Mao Tse-tung escribe sus artículos más importantes: en 1936, *Problemas estratégicos de la guerra revolucionaria en China*; en 1937, *Sobre la praxis* y *Sobre la contradicción*; en 1938, *Sobre la larga guerra*; en 1940, *Sobre la nueva democracia.* La siguiente valoración de aquel decenio pertenece a este último artículo.

1. Véase el comienzo y el final del capítulo II.

El tercer período fue el período revolucionario de 1927 a 1937. Al terminar el período anterior, el campo revolucionario sufrió una transformación, al unirse la gran burguesía al campo reaccionario del imperialismo y de las fuerzas feudales y al seguirle, posteriormente, la burguesía nacional. Así, en el campo revolucionario sólo quedaron tres de las cuatro clases anteriores (incluyendo los intelectuales revolucionarios). A partir de este momento, la revolución china entró inevitablemente en un nuevo período en el que el Partido Comunista Chino era la única dirección de las masas a la revolución. Este período estuvo caracterizado, por una parte, por las campañas contrarrevolucionarias de «aislamiento y exterminio» y por otra, por la profundización de la revolución. Las campañas de «aislamiento y exterminio» eran de dos tipos, «campañas» militares y culturales [2].

En sus poemas de 1931, Mao Tse-tung lucha en dos ocasiones, en el campo de batalla *Contra la gran «campaña de batida»*. Citamos los siguientes versos escritos en la primavera de 1931:

Cien mil árboles, fausto rojo de días helados,
las tropas del cielo, nube de tormenta rebelde.
La niebla oculta los cien dientes en Lung-kang.
Un clamor unánime:
ahí delante han detenido a Chang Hui-tsan.

Doscientos mil hombres se lanzan sobre Kiangsi,
el viento, el polvo, se atorbellinan hasta alcanzar casi el [firmamento.
Levantamiento de los obreros, millones de campesinos,
todos en la misma lucha:

2. Mao Tse-tung, *Sobre la Nueva Democracia.* En *Ausgewählte Werke,* t. II, Pekín 1968, pág. 439.

por la montaña de Pu-chou un laberinto de banderas rojas [3].

Estas estrofas también contribuyen a la revolución literaria y cultural, pues si formalmente obedecen a la prosodia del siglo XI (y si cabe anterior), por su contenido hacen estallar sus reglas clásicas para servir a la revolución del siglo XX. Sobre el desarrollo de esta revolución, sigue diciendo Mao Tse-tung:

La profundización de la revolución también se desarrollaba bajo dos aspectos: era una profundización de la revolución en el campo y, a su vez, una revolución en la cultura. Impulsadas por los imperialistas, las fuerzas contrarrevolucionarias se movilizaron en todo el país y en todo el mundo con las «campañas de cercamiento y exterminio» que fueron desplegadas durante el largo espacio de diez años y cuya crueldad era única en la historia mundial. Varios cientos de miles de comunistas y jóvenes estudiantes fueron pasados a cuchillo, varios millones de obreros y campesinos fueron sometidos a represalias bestiales. Al parecer, los responsables de esta represión no dudaban en poder «exterminar de raíz» al comunismo y al Partido Comunista. Pero el resultado fue inverso y los dos tipos de campañas sufrieron ignominiosas derrotas. El resultado de las «campañas» militares fue la marcha del Ejército Rojo hacia el Norte para dividir la agresión japonesa; las «campañas» culturales no consiguieron más que el estallido del movimiento juvenil del 9 de diciembre, en 1935. Y el resultado común de ambas «campañas» fue el despertar de todo el pueblo. Por consiguiente, tres resultados positivos. Pero lo más sorprendente es que incluso las «campañas» culturales llevadas a cabo en las zonas del Kuomitang, donde el Partido Comunista carecía de posibilidades de actuación siquiera en la institución cultural más insignifi-

3. *Mao Tse-tung, '37 Gedichte'*, Hamburg 1965 (München 1967), pág. 19 (v. pág. 17).

cante, fracasaron completamente. ¿Cómo se explica este hecho? ¿No tendría que reflexionarse seriamente sobre él? Lu Hsün que por sus convicciones era comunista, se convirtió, precisamente en medio de tales «campañas de cercamiento y exterminio», en una gran personalidad de la revolución cultural china.

El resultado negativo de las «campañas» contrarrevolucionarias fue la invasión del territorio chino por los imperialistas japoneses. Ésta fue la razón fundamental por la que todo nuestro pueblo rechazara hasta nuestros días la campaña anticomunista de diez años.

En las luchas de este período, el campo revolucionario seguía los principios antiimperialistas y antifeudales de la Nueva Democracia y a sus nuevos Tres Principios del Pueblo, mientras que el campo contrarrevolucionario, bajo la dirección de los imperialistas, ejercía el gobierno despótico del bloque de la clase terrateniente y de la gran burguesía. Este gobierno despótico estrangulaba, tanto en el terreno político, como en el cultural, las tres directrices políticas fundamentales de Sun Yat-sen y sus nuevos Tres Principios del Pueblo, ocasionando grandes perjuicios a toda la nación china [4].

Actualmente, muchos chinos afirman que Lu Hsün era un comunista, pocos no-chinos lo niegan [5]. Consideramos superfluo añadir más argumentos a la disputa sobre el color de este poeta, tanto más, cuando existen razones suficientes no sólo para considerar a Lu Hsün dentro de la nebulosa «izquierda», sino más exactamente dentro del pensamiento revolucionario de Mao. Las razones fundamentales, las proporciona él mismo cuando manifiesta su pensamiento literario-político; por ejemplo, en 1928, en una respuesta escrita a un estudiante de Pekín que trata sobre el problema de la relación entre *literatura y revolución*.

4. Mao Tse-tung, *Sobre la Nueva Democracia, op. cit.*, pág. 439 y ss.

5. Entre los chinos, Mao Tse-tung, entre los no chinos, por ejemplo, Jef Last en *Lu Hsün — Dichter und Idol*, Frankfurt/M.-Berlín 1959.

Estimado señor Tung-fen,

no soy crítico y, por consiguiente, tampoco soy artista, pues en la actualidad, para ser especialista de cualquier materia también se ha de ser crítico, o por lo menos, tener un amigo que lo sea. Sin apoyo se está indefenso... Y como no soy artista, tampoco siento una veneración particular por el arte; en definitiva, sólo un ungidor de cuáqueros sería capaz de presentar una pelea de boxeo con el único fin de probar la eficacia de su medicina. Creo que se trata de un fenómeno puramente social, un signo de la época. No importa que se escriban cosas secundarias o cuestiones esenciales, estas obras tienen que envejecer y olvidarse en el curso del desarrollo de la humanidad. Sin embargo, los críticos modernos parecen sobresaltarse ante este hecho: están empeñados en hacerse inmortales.

Del mismo modo, el surgimiento de los «ismos» es un fenómeno inevitable. Si continuamente existen revoluciones, es lógico que también exista literatura revolucionaria. Un considerable número de pueblos del mundo despiertan y si algunos padecen todavía en la indigencia, otros están en posesión del poder. Por esta razón nos encontramos con una literatura del pueblo, o con palabras más claras, con una literatura del Cuarto Estado.

No tengo una visión clara de las tendencias actuales de la crítica china y tampoco tengo demasiado interés por ellas. Pero por lo que he visto y oído, todos estos especialistas parecen utilizar criterios diferentes, ya sean anglo-americanos, alemanes, rusos, japoneses y, naturalmente, chinos, o bien, una mezcla de todos ellos. Unos buscan la verdad, otros el conflicto. Algunos afirman que la literatura debería trascender su época, otros hacen consideraciones sarcásticas a espaldas de la gente. En fin, existen unos terceros —éstos se las dan de augures de la literatura—

que se asquean cuando un extraño alienta a los escritores. Esto no puedo comprenderlo, pues ¿qué puede criticarse, si no se escribe nada?

Por ahora, dejemos otras cuestiones al margen. Las personas que actualmente son consideradas como escritores revolucionarios son, o bien hombres de acción, o trascendentalistas. Pero, en realidad, la trascendencia del presente no es sino una forma de escapismo. Y están obligados —consciente o inconscientemente— a seguir este camino mientras no se atrevan a mirar la realidad de cara y, por el contrario, sigan empeñándose en decirse revolucionarios. ¿Cuándo se vive en este mundo, cómo puede salirse de él? Éste es un error tan grande como decir que podemos elevarnos del suelo colgándonos de nuestros cabellos. Si la sociedad es estática, el arte por sí mismo no puede sobrepasarla. Si el arte florece en una sociedad estática, significa que este arte puede ser tolerado por esta sociedad y no es revolucionario. La única influencia que pueda tener estriba en aumentar las ediciones u obtener la oportunidad de publicar artículos en las grandes revistas comerciales.

Es cierto que los hombres luchan. ¿Por qué tendrían que dejar de luchar los hombres mientras sean oprimidos? Pero como algunos auténticos gentlemen temen precisamente la lucha, la condenan como «extremistas» y aseguran que los hombres se amarían los unos a los otros de no existir una banda de tipos malvados que los corrompiera. Los saciados pueden amar a los hambrientos, pero éstos no quieren a los saciados. Durante los días de Huang Ch'ao [6] los hombres comían carne humana. Parece, pues, que los hambrientos siquiera aman a los hambrientos, y esto no tiene nada que ver con la literatura «comprometida». No creo que la literatura tenga fuerza para mover el cielo y la tierra, pero me parece justo que los hombres

6. Dirigente de una revuelta campesina en los finales de la dinastía T'ang, muerto en 884.

quieran utilizarla con otros fines. Por ejemplo, pueden utilizarla como medio de propaganda.

El escritor americano Upton Sinclair sostiene la opinión de que toda literatura es propaganda. Nuestros escritores revolucionarios mantienen este lema como un honor y lo publican con grandes letras, mientras consideran al ilustre crítico norteamericano como un «socialista superficial». Yo también soy un «socialista superfical» y sostengo la misma opinión que Sinclair. Toda literatura se convierte en propaganda tan pronto se la muestra a alguien. En lo que respecta a las obras individualistas, también es propaganda tan pronto como se escribe. Pero existe una posibilidad para quien quiera evitar este hecho: no escribir y no abrir la boca. Por consiguiente, es obvio que la literatura puede utilizarse como instrumento de la revolución.

Sin embargo, antes de clasificar apresuradamente a un escritor, creo que debemos considerar su riqueza de contenido y sus posibilidades técnicas. Nombres antiguos de firmas tales como Tao Hsiang Tsun y Lu Kao Chien [7] y han perdido su atractivo y dudo que se encuentren más clientes en las «zapaterías de la viuda del emperador» que en las «zapaterías del emperador» mismo. Los escritores revolucionarios fruncen el entrecejo en cuanto oyen la menor alusión a la palabra «técnica». Pero creo que toda literatura es propaganda y no toda propaganda es literatura, del mismo modo que todas las flores tienen un color (cuento al blanco entre los colores), pero no todas las cosas que poseen un color son flores. La revolución, además de lemas, consignas, proclamas, saludos y manuales, necesita literatura: simplemente, porque la revolución es literatura.

Pero la literatura china que se dice revolucionaria parece constituir de nuevo una excepción. Ciertamente se ha colocado el letrero de la firma y nuestros escritores se palmean mutuamente las espaldas, pero no osan evidenciar sin temor

7. Nombres de comercios refinados y famosos de Shangai.

la tiranía y la maldad. Por supuesto, han aparecido algunas obras, pero estilísticamente son muy a menudo peores que cualquier publicación periodística. En otros casos, las acciones y las frases de una obra se encomiendan a los actores de «escritores pasados». ¿Acaso todas las demás ideas tendrían que ser muy revolucionarias? Permítame citar las dos primeras frases finales de la obra de Feng Natchao:

Prostituta: Ya no temeré más a la oscuridad.

Ladrón: ¡Entonces, saldremos a su encuentro! [8]

La revolución necesita literatura, escribe Lu Hsün; también es válida la inversión de esta frase: la literatura necesita revolución (aunque no se entienda siempre en el sentido de las izquierdas). En el penúltimo decenio de la República, Hsiung Fu-hsi, nacido en 1901, era considerado como el dramaturgo más logrado y más famoso de China. Como muchos intelectuales de su generación, estudió en América; a su regreso, trató de modernizar el teatro chino teórica y prácticamente. W. Eichhorn, traductor de tres obras de Hsiung, escribe sobre este dramaturgo: «Si bien el punto de partida de su creación artística es Ibsen, sus obras muestran un carácter propiamente chino y constituyen excelentes manifestaciones de la vida cotidiana china... Las tres obras... fustigan los principales males de la vida campesina de la China actual: la usura, la fe y la miseria. Están pensadas para que su representación pueda llevarse a cabo con los medios sencillos de la población rural» [9]. El drama de Hsiung Fu-hsi «Un héroe rural» —de cuyo primer acto recogemos a continuación algunos fragmentos— es, por su estilo, popular y por su intención, esclarecedor. Tiempo: el presente [10]; lugar: una aldea cualquiera en China; los personajes: Chien-erh, un campesino de unos veinte años de edad; Tou-erh, un joven campesino; Hsin-tien, el padre de Chien-erh; Ku-cheng, el padre de Tou-erh; Tsiu-lien, la prima de Chien-erh, de unos dieciocho años aproximadamente. Chien-erh, hijo de una familia de campesinos, duda de la fe de los aldeanos; todos, excepto él, el hombre libre de prejuicios, temen al tigre y por ello le erigen un templo. La siguiente escena tiene lugar en la cabaña de adobe de su familia:

Tsiu-lien: Primo, ¿realmente no crees que el tigre sea un espíritu?

Chien-erh: ¿Acaso crees tú que el tigre es un espíritu?

Tsiu-lien: No estoy seguro, pero todos los ancianos del pueblo lo creen. Dicen que por eso el tigre viene al pueblo ocasionando males, porque todos nosotros pecamos.

Chien-erh: ¡Esto es ridículo!

Tsiu-lien: Nuestro tío y todos lo creen. Por esto han querido mejorar por todos los medios el templo del tigre.

Chien-erh: Es inútil hablar sobre ello. La fe de mi padre es terrible y mi tío Ku-cheng es, sin lugar a dudas, un fanático de esta creencia... Pero deja en paz a los viejos. A ti, que todavía eres joven, quiero preguntarte de una vez si tienes que creer que un tigre es un espíritu.

Tsiu-lien: Primo... sí, debo creerlo, o ¿acaso no?

Chien-erh: La juventud de hoy ya no debe creer en espíritus ni en fantasmas. Yo mismo no creo, en los espíritus y tampoco en los fantasmas. Por esto no he considerado justo que los padres y los ancianos quisieran levantar un templo al tigre. Y, sin embargo, soy el único de los jóvenes de la aldea que ha osado oponerse a ello.

Tsiu-lien: Es cierto, los jóvenes de nuestra aldea no se han atrevido a oponerse. (...) Pero, primo, si tú no crees, primero, en los espíritus, y segundo, en los fantasmas, ¿en qué crees entonces?

Chien-erh: Yo creo en dos cosas: primero en mí mismo, en segundo lugar en la sana razón humana. Y quien no crea en estas dos cosas se perderá. (...)

8. Lu Hsün, *Literatur und Revolution* (Literatura y Revolución). Traducción alemana de Rolf Dombacher. En *Kursbuch 15,* pág. 32 y ss. Véase la nota 14 del capítulo II.

9. W. Eichhorn, *Chinesiches Bauernleben. Drei Stücke aus dem chinesischen Landleben von Hsiung Fu-hsi,* Tokio 1938, pág. 1 y ss. (prefacio).

10. Presente: alrededor de 1930-1935.

Tsiu-lien: Es cierto, si un tigre es un espíritu, ¿por qué no han de serlo también las vacas que se comen nuestros rábanos y nuestras coles, las ovejas, los cerdos y los perros?

Chien-erh: Es verdad. Por eso es imposible que un tigre sea un espíritu.

Tsiu-lien: Pero el tigre es espantoso (...)

Chien-erh: Por eso hay que luchar contra el tigre, hay que matarlo. (...)

Tsieu-lien: ¿Matarlo? ¿Quién tendría suficiente fuerza para hacerlo?

Chien-erh: ¡La fuerza existe pero teme que falte el valor! (...) Si sólo los doscientos o más jóvenes de nuestra aldea cogieran cada uno una azada y se lanzaran con decisión sobre él en cuanto volviera. (...)

Tsiu-lien: ¿Por qué no lo hacemos?

Chien-erh: ¡Es verdad! ¡Ah! Todos los viejos de nuestra aldea son creyentes y no saben hacer otra cosa que levantar templos y adorar a espíritus. Nuestros jóvenes (...) son tan creyentes como nuestros viejos. (...) Yo ya he dicho todo la que podía decir pero nadie quiere creerme. Touerh ha llegado a decir a mi padre que yo estaba un poco loco. Pero sé que lo que creo es cierto. (...)

(Se oyen gritos del exterior: «¡El tigre viene!» «¡Huid!»)

Tsiu-lien: ¿Lo oyes? ¡Dios mío! ¡El tigre viene! (...)

(Tsiu-lien intenta cerrar la puerta precipitadamente. Chien-erh se lo impide).

Chien-erh: ¡No! ¡Coge un pico, saldremos al encuentro del tigre!

Tsiu-lien: ¡No, no, mejor... es mejor atrancar la puerta!

(Fuera se oyen rugidos del tigre).

Chien-erh: ¡Tsiu-lien! ¡Rápido! ¡Búscate un pico! ¡Atacaremos al tigre! ¡Ven, ven conmigo! (...)

Tsiu-lien: ¡El peligro, el peligro es demasiado grande! ¡Tengo miedo! (...)

(Tsiu-lien trata de cerrarle el paso a Chien-erh; éste le empuja, coge el pico e irrumpe rápidamente en el exterior. En este instante se oyen los gritos de fuera: «¡El tigre viene detrás de nosotros! ¡Marchaos! ¡Huid!» Tsiu-lien grita ininterrumpidamente: «¡Primo, primo!». Después de un breve intervalo entran Hsin-tien y Ku-cheng...)

Hsin-tien: ¡Tsiu... Tsiu-lien! ¡Rápido... atranca la puerta! ¡Cierra pronto la puerta! ¡El tigre viene!

(Tsiu-lien atranca la puerta).

Ku-cheng: (...) ¡Apenas puedo respirar! ¡Es horroroso! ¡Se está llevando a alguien!

Hsin-tien: (...) ¡El pulmón me desgarraba el pecho!

Ku-cheng: (...) De no haber huido corriendo nos hubiera devorado.

Hsin-tien: He oído que el tigre no estaba ni a diez pasos de nosotros.

Ku-cheng: Sí, todos dicen lo mismo, pero yo no he llegado a verlo. ¿Tú le has visto?

Hsin-tien: Yo tampoco le he visto. Sólo he oído gritar a la gente que estaba detrás de nosotros: ¡Viene, se acerca! ¡Marchaos, huid! (...)

Ku-cheng: ¿Crees que todas las personas que precisamente encendían los cirios en el templo, han podido huir?

Hsin-tien: ¡Algunos lo habrán conseguido!

Tsiu-lien: ¡Tío! ¿Ha visto usted a mi primo por el camino?

Hsin-tien: ¿Cómo? ¿Chien-erh ha salido? (...)

Tsiu-lien: Ha dicho que quería acabar con el tigre.

Ku-cheng: ¿Acabar con el tigre? ¿Es que quiere morir en sus fauces?

Hsin-tien: ¡Dios mío! El muchacho habrá salido en su persecución. Tsiu-lien, ¿por qué no le has detenido?

Tsiu-lien: He tratado de detenerlo, pero él es más fuerte.

Ku-cheng: Sí, tu Chien-erh es un muchacho único (...) ¿Te acuerdas aún? Cuando queríamos empezar a construir el templo del tigre él se opuso con todas sus fuerzas. ¿Y qué dijo? (...) ¡Que aquello no era más que una creencia!

Tsiu-lien: Sí, él no cree de ningún modo que el tigre sea un espíritu.

Hsin-tien: Yo no tengo más que a este hijo. ¡Tengo que salir a ayudarle!

Ku-cheng: ¿Ayudarle? ¡Quién se atreve a salir ahora! (...) ¡Ah, Dios mío! ¿Alguien ha visto a mi Tou-erh? (...)

(En este instante se golpea en la puerta impetuosamente).

Hsin-tien: ¿Es el tigre?

Ku-cheng: No, parece un ruido humano. ¿Quién está ahí?

Tou-erh: Yo.

Hsin-tien: Chien-erh, ¿eres tú?

Tou-erh: No, soy Tou-erh. ¡Abrid pronto la puerta! ¡El templo del tigre está ardiendo! (...)

(Hsin-tien abre rápidamente la puerta. Tou-erh entra).

Tou-erh: ¡Mirad! ¡Allá arriba... allá arriba... aquel fuego enorme! ¡Mirad!

Hsin-tien: ¿Es el templo del tigre?

Tou-erh: ¡Sí, seguro! (...) ¡Vayamos pronto a apagarlo! ¡Vayamos y ayudemos a extinguirlo! Llamemos pronto a todo el pueblo para que acuda a apagar las llamas.

Tsiu-lien: Todos se han encerrado en sus casas a causa del tigre. ¿Quién se atreverá a ir allá arriba para apagar las llamas?

Tou-erh: ¡Esto parece embrujado! Alguien habrá dicho en broma que el tigre venía y la gente ha huido desaforadamente a sus casas. He preguntado por todas partes y el tigre no ha venido durante todo el día. (...)

Hsin-tien: Ésta es una buena noticia. ¡Demos gracias al cielo! Mi Chien-erh no ha sido devorado por el tigre.

Ku-cheng: ¿Quién habrá osado hacer esta broma?

Hsin-tien: Sí, Tou-erh, ¿has visto a mi Chien-erh?

Tou-erh: Sólo le he visto contemplando el incendio. Era realmente extraño; cuando el fuego rugía con mayor furor, ni pensaba en apagarlo; no hacía más que reírse burlonamente del fuego. Creo que no está muy bien de la cabeza.

Ku-cheng: No hables de este modo. Apresurémonos a apagar el fuego.

Hsin-tien: ¡Pronto, vayamos! ¡Qué desgracia si hoy, el primer día, se quema el incienso, qué desgracia!

(Tou-erh se va. Tras un breve intervalo, entra Chien-erh en actitud estoica con el pico sobre su espalda).

Tsiu-lien: ¿Te has encontrado con el tigre?

Chien-erh: No.

Tsiu-lien: He oído que el templo del tigre está ardiendo.

Chien-erh: El fuego lo arrasa todo vertiginosamente.

(...) Lo ves, todo se consume en el humo. Se derriba vertiginosamente. ¡Ja, ja, ja! [11]

En el segundo acto, Chien-erh se hace sospechoso de ser el autor del incendio del templo del tigre. Él confiesa su acto a su prima. Su padre pretende obligarle a que se humille ante la imagen del tigre, pero Chien la empuja hasta derribarla. Posteriormente se deja aprehender por Hsin-tien y Ku-cheng, diciendo: «Con satisfacción me dejo encadenar en aras de la verdad y ser castigado por ella» [12]. En el tercer acto, su prima le ayuda a huir. Chien-erh coge su pico y sale al encuentro del tigre. Algo después regresa con la cabeza ensangrentada del tigre en sus manos: «El tigre ha desgarrado mi pierna izquierda... Estoy herido, pero he vencido totalmente al tigre» [13]. Ahora, incluso su padre admite que el tigre no es un espíritu; le perdona a Chien-erh el haber destruido el templo y destruye él mismo la imagen del tigre.

Ku-cheng: Todos nosotros, el pueblo entero estamos en deuda contigo, todos tenemos que humillarnos ante ti. (...)

Chien-erh: No es necesario, tío. Superar los peligros y salvar el país es nuestro deber de jóvenes [14].

Rechazar los dramas de Hsiung Fu-hsi significa clamar no-revolucionariamente contra la revolución. Ciertamente, el autor no desarrolla su crítica social más que en simples ejemplos e ignora una solución de principio [15]. La fórmula de Marx de que la religión —cuanto mayor es la fe, mayor la ansiedad— es el opio del pueblo, ni siquiera es aludida. De nuevo en 1930, Lu Hsün valoró a los literatos del tipo de Hsiung:

11. Hsiung Fu-hsi, *Un héroe rural.* En W. Eichhorn, *op. cit.,* pág. 63 y ss.
12. *Op. cit.,* pág. 90.
13. *Op. cit.,* pág. 98.
14. *Op. cit.,* pág. 99.
15. Respecto al juicio sobre Hsiung Fu-hsi véase Ting Yi, *A Short History of Modern Chinese Literature,* Pekín 1959, pág. 161. (Allí se escribe más correctamente el apellido Fo-hsi.)

Algunas personas consideran que todos aquellos que luchan en un gran ejército revolucionario han de tener concepciones absolutamente correctas y claras, que sólo en este caso puede hablarse de un auténtico ejército revolucionario y que de lo contrario no es nada. A primera vista, esta concepción parece muy racional y consecuente, pero en realidad no es más que una exigencia irrealizable, meras palabras, una píldora endulzada que envenena la revolución.

Es algo tan ilusorio como querer enseñar a un pueblo oprimido por los imperialistas «el amor universal» para que los hombres radiasen y uniesen sus manos en el reino de «la paz en el mundo». A los enemigos de la revolución les es tan imposible como a las gentes de nuestras aldeas el llegar a un pensamiento correcto con palabras o con actos. La única idea común de todos aquellos que luchan en un movimiento revolucionario nuevo es el rechazo del statu quo. En la práctica sus objetivos son muy distintos. Unos se levantan por la sociedad, otros por una *clique,* por una mujer o por sí mismos, o incluso para consumar con ello un suicidio. Y, sin embargo, el ejército revolucionario progresa. Pues en este campo de batalla el enemigo puede ser batido tanto por la bala de un individualista, como por la de un colectivista. Y quienquiera que sea el soldado muerto o herido, significa una misma pérdida para el ejército revolucionario. Naturalmente puede suceder que en el curso de la lucha no participen algunas personas porque persigan objetivos distintos, que la abandonen y se vuelvan decadentes o renegados. Pues, mientras sigan adelante en la lucha, sus fuerzas no se perderán y se desarrollarán mejor en el transcurso del tiempo [16].

16. Lu Hsün, *Unrevolutionäres Eifern für die Revolution.* Traducción alemana de Rolf Dombacher. En *Kursbuch 15,* pág. 35.

IV. LA BASE REVOLUCIONARIA

(1937-1949)

La base revolucionaria de Yenan se había mantenido en pie. En ella, el P. C. Ch. recibió la noticia de la capitulación japonesa, en 1945. Desde Yenan, Mao Tse-tung partió por vía aérea a Ch'ungking, en 1946, para negociar con Tsiang Kai-shek. De esta base partió, en primavera de 1948, el Ejército Rojo en su última ofensiva del Kuomitang, para triunfar un año después sobre Pekín, Nanking y Shangai. Durante este período, Mao Tse-tung no escribió poesías precisamente [1], pero redactó uno de sus artículos más importantes [2]. Las publicaciones referentes a la revolución cultural y literaria son: *El Movimiento del 4 de Mayo* (1939); *El Frente de Unidad en el Trabajo Cultural* (1944); y varios capítulos de la obra *Sobre la Nueva Democracia* (1940). Citamos a continuación el análisis de Mao de este cuarto período —que comprende únicamente los tres o cuatro años primeros— procedente de esta última obra.

El cuarto período es el de la lucha presente contra la agresión japonesa. En el movimiento oscilante de la revolución china se ha llegado de nuevo a un Frente de Unidad de las cuatro clases. Pero actualmente la amplitud del Frente de Unidad es mayor. A su capa superior pertenecen muchas personas que ocupan cargos en el poder, la capa intermedia comprende la burguesía nacional y la pe-

1. Pero en las 37 poesías de Mao Tse-tung, *Nieve* (XX) está fechada en febrero de 1936 y *El ejército de liberación ocupa Nanking* (XXI), en abril de 1949.
2. Citados en la introducción del capítulo III.

queña burguesía y su capa inferior abarca la totalidad del proletariado; de este modo, todas las capas populares se han convertido en los camaradas de una alianza decidida contra el imperialismo japonés. La primera fase de este período llega hasta la caída de Wuhan [3]. Es una fase caracterizada por la actitud airada dominante en todo el país y en todos los sectores sociales. En el terreno político existía una tendencia democratizante, y en el terreno cultural se consiguió una movilización de fuerzas relativamente amplia. Pero la situación política sufrió muchos cambios en la segunda fase que comenzó tras la caída de Wuhan; mientras un sector de la gran burguesía capitulaba ante el enemigo, otro sector se hacía a la idea de poner punto final a la guerra de resistencia. En la esfera cultural, esta situación se reflejaba en la actividad reaccionaria de Yeh Ching [4]... entre otros, y en la ausencia de libertad de prensa y de expresión.

Para superar esta crisis ha de emprenderse una lucha decidida contra todas las concepciones contrarias a la guerra de resistencia, a la unidad y al progreso, pues no puede esperarse un final victorioso de esta guerra mientras no se aniquilen dichas concepciones reaccionarias. ¿Cuáles son las perspectivas de esa lucha? Ésta es la cuestión que preocupa a todo el pueblo chino. Considerando las condiciones internas e internacionales, la victoria del pueblo chino es segura, no obstante las dificultades que puedan plantearse a la guerra de resistencia. Si se tiene en cuenta la historia entera de China, el progreso alcanzado en estos últimos veinte años, desde el Movimiento del 4 de Mayo, es muy superior al progreso chino de los últimos ochenta años y

3. Wuhan —la ciudad triple de Wuch'ang, Hank'ou y Hanyang en el Yangtze— cayó en manos japonesas a finales de octubre de 1938.

4. Yeh Ching era un comunista renegado que se convirtió en agente a sueldo del servicio secreto del Kuomitang.

supera incluso todo lo que hay de progreso en los milenios de la historia de China. ¿Pueden preverse los progresos que realizará China en los próximos veinte años? El odio de todas las potencias tenebrosas del interior y del exterior han ocasionado grandes males a nuestra nación; sin embargo, si este odio muestra que estas fuerzas tenebrosas todavía son poderosas, evidencian también que la lucha de confusión y desmembración que emprenden es la última y que las masas populares se aproximan paulatinamente a la victoria. Ello es cierto para China, como para Oriente entero e incluso para todo el mundo [5].

En este mismo artículo de 1940, Mao Tse-tung escribió un aviso sobre ciertas tesis de la Revolución Cultural. La *Resolución* del 8 de agosto de 1966 contrapone a «Las cuatro antiguas» (las ideas antiguas, la cultura antigua, la moral y las costumbres antiguas de las clases feudales y burguesas) «Las cuatro nuevas» (las nuevas ideas, la nueva cultura, la nueva moral y costumbres del proletariado) «para transformar la faz general de toda la sociedad» [6]. Anteriormente, Chou En-lai manifestó durante una visita a Rumanía en el verano de 1966 que debían y tenían «que destruirse todas las viejas ideologías y culturas, la vieja moral y las viejas costumbres, propagadas durante milenios por las clases explotadoras» [7]. Mao Tse-tung ya había formulado en 1940 los aspectos fundamentales de esta cuestión:

La nueva cultura democrática es nacional. Ella se opone a la opresión imperialista y defiende el honor y la independencia de la nación china. (...) Está vinculada a todas

5. Mao Tse-tung, *Über die neue Demokratie (Sobre la Nueva Democracia)*, en *Ausgewählte Werke*, t. II, Pekín 1968, pág. 440 y ss.

6. Véanse los documentos sobre la Revolución Cultural publicados por mí en *Der Grosse Stratehische Plan* (se publicó en 1969 como «Voltaire Handbuch»).

7. Ver *Peking Rundschau*, 1966/67 (28 de junio de 1966).

las culturas socialistas y neo-democráticas de otras naciones...; pero nunca y bajo ningún pretexto puede vincularse con la cultura imperialista reaccionaria de cualquier nación, pues nuestra cultura es una cultura nacional y revolucionaria. Mucho ha de aprender China de las culturas progresistas del extranjero que han de acogerse como la materia prima de nuestra alimentación cultural autóctona; en este sentido todavía se ha realizado muy poco. Y no sólo hemos de acudir a las culturas socialistas y neo-democráticas actuales, sino también a las culturas de épocas anteriores... y tomar de ellas todo lo que hoy pueda sernos de utilidad. Sin embargo, todo lo extranjero hemos de tratarlo como hacemos con la comida que desmenuzamos en la boca, elaboramos en el estómago y en el intestino, la mezclamos con saliva y secreciones del aparato digestivo, hasta dividirla en componentes utilizables e inútiles... de manera que nuestro cuerpo pueda aprovechar la alimentación. Lo extranjero no hay que tragarlo crudo, con piel y pelo, no hay que incorporarlo sin crítica.

La cultura neo-democrática es científica. Ella se opone a todas las concepciones feudales y religiosas, quiere descubrir la verdad en los hechos, defiende la verdad objetiva y la unidad de la teoría y de la praxis. (...) Durante el largo período en que dominó el sistema feudal en la sociedad china, se creó la deslumbrante cultura clásica. Una condición indispensable para el desarrollo de nuestra cultura nacional y para fortalecer la confianza nacional es que precisemos el proceso de desarrollo de la cultura clásica, la despojemos de sus escorias feudales y asimilemos los valores neo-democráticos que contiene. Pero bajo ningún pretexto hemos de incorporar esta cultura sin crítica. Ha de establecerse una diferencia entre los elementos inútiles de los tiempos antiguos, creados por la clase feudal dominante, y la hermosa cultura popular antigua, es decir, aquella que tiene un carácter más o menos neo-democrático y revolucionario. La nueva política y la nueva economía de la China actual se han desarrollado a partir de la política y economía antiguas de tiempos pasados, del mismo modo que la nueva cultura actual procede de la cultura clásica antigua; por esta razón hemos de honrar a nuestra historia y de ningún modo hemos de romper nuestros vínculos históricos. Sin embargo, interesarse por la historia significa dedicarle un lugar en el análisis científico; se trata de considerar el desarrollo dialéctico de la historia, pero no de ensalzarla, injuriar el presente y preciar el gustoso veneno del feudalismo. Respecto a las masas populares y a la juventud estudiante, es fundamental que se les induzca a mirar hacia adelante y no hacia atrás [8].

Chou En-lai repitió su frase del verano de 1966, tan pronto citada como repudiada, a finales del mismo año; en esta ocasión añadía palabras de Mao de 1942 para precisar el problema real que se trataba:

Obedecer al lema de «servir a los obreros, campesinos y soldados», seguir la política de «acentuar más el presente que el pasado», «poner la tradición al servicio del presente, lo extranjero al servicio de lo chino», elevar el nivel «partiendo de la base de la comprensibilidad general y orientando esta comprensibilidad en el sentido de la elevación del nivel» [9].

1942 es literaria y artísticamente *el* año de Yenan; recapitulemos los años precedentes: 1919: el 4 de mayo, comienzo de la transformación social, aprender lo escrito, valorarlo, interesarse por ello; los estudiantes se solidarizan con los obreros, se rebelan contra las clases dirigentes nacionales y contra los poderes extranjeros. 1921-1927: Frente de Unidad de las cuatro clases, proletariado, campesinado, pequeña burguesía

8. Mao Tse-tung, *op. cit.*, pág. 444 y ss.
9. Véase *Peking Rundschau,* 1966/50 (13 de diciembre de 1966).

urbana y burguesía (coalición paralela del P. C. Ch. y el Kuomitang); lucha contra la literatura imperialista y feudal, se reivindica el *pai-hua*; rebeliones masivas de soldados y campesinos. 1927-1937: Frente de Unidad de sólo tres clases (exclusión de la gran burguesía y de la burguesía nacional); las «campañas» contrarrevolucionarias de «aniquilación» de Tsiang Kai-shek, realizadas política, militar y culturalmente, fracasan; la Gran Marcha también pone a salvo la revolución literaria y la literatura de la revolución. 1937-1940: nuevo Frente de Unidad de las cuatro clases (nueva coalición paralela del P. C. Ch. y el Kuomitang) contra la agresión japonesa; «políticamente existía una tendencia democratizante, culturalmente una actividad relativamente amplia» [10]. Sin embargo, las conquistas literarias habían envejecido y tenían que formularse de nuevo. La revolución no necesitaba un pasado, sino un futuro. En 1942, en un mayo de China, Mao Tse-tung leyó sus *Discursos de las conversaciones de Yenan sobre literatura y arte.*

El primer problema es el siguiente: ¿A quién están destinados nuestra literatura y nuestro arte?

En realidad, este problema se ha resuelto con anterioridad por los marxistas y particularmente por Lenin. En 1905, Lenin subrayaba que nuestra literatura y nuestro arte tenían que «servir a los millones y millones de trabajadores» [11]. (...)

¿Quiénes son estas masas populares? Son las amplias capas del pueblo, los obreros, los campesinos, los soldados y la pequeña burguesía urbana, que en su conjunto constituyen más del noventa por ciento de la población total. De este modo, nuestra literatura y nuestro arte sirven, en primer lugar, a los obreros, la clase dirigente de la revolución. En segundo lugar, sirven a los campesinos, que cuantitativamente constituyen el apoyo mayor y más firme de la revolución. En tercer lugar, sirven a los soldados y a los campesinos armados, es decir, al Octavo Ejército y al Nuevo Cuarto Ejército [12] así como a las demás fuerzas de resistencia del pueblo que constituyen el impulso fundamental de la guerra revolucionaria. En cuarto lugar, nuestra literatura y nuestro arte sirven a las masas laboriosas de la pequeña burguesía urbana y a los intelectuales pequeño-burgueses que también son nuestros aliados de la revolución y han participado en nuestras luchas durante largo tiempo. Estas cuatro categorías sociales constituyen la mayoría dominante del pueblo chino, ellos son las masas populares más amplias.

Nuestra literatura y nuestro arte han de servir a los hombres pertenecientes a estas cuatro categorías sociales. Sin embargo, para servir a los hombres de estas cuatro categorías sociales hemos de partir del punto de vista de la clase del proletariado y de ningún modo del pequeño burgués. En la actualidad es imposible que escritores aferrados obstinadamente a sus posiciones individualistas y pequeño burguesas sirvan realmente a las masas revolucionarias de los obreros, campesinos y soldados; por el contrario, se sentirán atraídos principalmente por los pocos intelectuales pequeño-burgueses. Ésta es la razón fundamental por la que algunos de nuestros camaradas no llegan a resolver correctamente el problema de «a quién tienen que servir la literatura y el arte». (...) Muchos de nuestros camaradas dedican un interés relativamente grande al estudio de intelectuales pequeño-burgueses, al análisis de su psicología, ponen una

10. Mao Tse-tung, *op. cit.*, pág. 441.

11. Citado de Lenin por Mao Tse-tung (Lenin, *Organización del partido y literatura del partido*). Véase nota 3 de la traducción alemana de la Declaración de Yenan; véase abajo, nota 13.

12. *Octavo Ejército* y *Nuevo Cuarto Ejército:* Tsian Kai-schek designó con este nombre apolítico a las tropas comunistas que desde 1937 —durante el período de coalición impuesta por el Kuomitang— lucharon contra la agresión japonesa. Anteriormente eran el «Ejército Rojo» y posteriormente (a partir de 1946) ya no remontan a su antigua denominación, sino que se nombran «Ejército de Liberación Popular».

dedicación particular para formarlos, disculpar sus deficiencias y completarlos, en lugar de impulsar a estos intelectuales a que se alimenten de la vida de las masas de obreros, campesinos y soldados, participen en las luchas prácticas de las masas de obreros, campesinos y soldados, se refieran a estas masas y las eduquen. Muchos camaradas sólo buscan sus amigos en las filas de los intelectuales, y no se interesan fundamentalmente más que en estudiarlos y describirlos porque ellos mismos proceden de la pequeña burguesía y son asimismo intelectuales. Si en su estudio y en su descripción partieran del punto de vista del proletariado, las cosas estarían en orden. Pero éste no es el caso, o no lo es del todo. Parten de la posición de la pequeña burguesía y las obras que crean no son básicamente sino un autorretrato de la pequeña burguesía.

(...) Pero apenas tienen contactos con las masas de obreros, campesinos y soldados, no entienden ni estudian estas masas, no tienen amigos de confianza en sus filas, carecen de la capacidad suficiente para formarlos. Cuando tratan de educarlos se presentan con el ropaje de los obreros, pero con el rostro de un intelectual pequeño burgués. En cierto sentido, estos camaradas también aman a los obreros, a los campesinos y a los soldados, aman a los cuadros surgidos de sus filas, pero en otro sentido, no los desean ya sea de una forma o de otra: no les gustan los sentimientos de los obreros, campesinos y soldados, ni les agrada su literatura y su arte incipientes (periódicos murales, frescos, canciones populares, cuentos populares, etc.). Si en algunas ocasiones se inclinan por ellos, no es más que por curiosidad, porque quieren decorar sus propias obras con tales elementos, e incluso porque buscan en ellos los elementos retrógrados. En otras ocasiones muestran su desprecio por estas cosas, dando primacía a las obras de intelectuales pequeño burgueses y hasta burgueses. Estos camaradas todavía se apoyan con ambos pies en el campo de los intelectuales pequeño burgueses... Por esta razón no pueden resolver, o no pueden solucionar unitariamente el problema de «a quién tienen que servir la literatura y el arte» (...) [13].

Mao Tse-tung no menciona en ningún lugar la teoría, pues en las «palabras» todos consideran más importantes las masas revolucionarias que los intelectuales pequeño burgueses. Se refiere a la praxis en general y, en particular, a la praxis del autor. No es casual que poco tiempo después se escribiera la ópera «*La muchacha de los cabellos blancos*» que todavía hoy constituye un manifiesto teatral de la Revolución Cultural; su primera representación tuvo lugar en Yenan, en abril de 1945; se ha llegado a especular —debido al título original de la obra: *Pai mao nü*— que Mao mismo fuera uno de los autores colectivos de esta obra [14]. De un carácter realista, este melodrama no se refiere a las insinuaciones sobre una «hada inmortal de cabellos blancos», sin intención seria y lúdicamente, antes bien, se refiere genuinamente a la leyenda romántica que se contaba en el Noroeste de la provincia de Hopei [15]. Cuando el

13. Mao Tse-tung, *Reden bei der Ausprache in Yenan über Literatur und Kunst*, epílogo del 23 de mayo de 1942, capítulo I. Existe una correcta traducción alemana de Pekín, de estos *Discursos*, en *Peking Rundschau* 1967/22. También se han publicado como anexo de *China im Bild* 1968. Se han publicado recientemente en *Ausgewählte Werke* (Obras escogidas), t. III, Pekín 1969, pág. 75 y ss.

14. El biógrafo americano de Mao Tse-tung Robert Payne escribe: «Mao también trabajaba en la composición de obras dramáticas, creando situaciones nuevas para dramas tradicionales, o bien, componiendo enteramente de nuevo el contenido de obras antiguas. Si él mismo no es uno de los seis autores anónimos de la obra dramática «La muchacha de cabellos blancos» *(Pai mao nü)*, debe de haber sido por lo menos el creador de su proyecto... El hecho de que el mismo nombre de Mao forme parte del título de esta obra no debe de ignorarse». (R. Payne, *Mao Tse-tung*, Hamburg 1951, pág. 308.) Respecto al anónimo y el número de autores de esta obra véanse la advertencia preliminar a *Notizen* de Derk Boddes y también la nota 16.

15. *Realista-romántico:* respecto a ambos conceptos de una contradicción que se supera dialéctica-revolucionariamente, véase el capítulo VI.

Octavo Ejército marchaba sobre esta región se encontraba con una población muy creyente. Las gentes contaban que al atardecer aparecía un hada a los habitantes de la aldea y les rogaba que hicieran ofrendas en el templo de la madre, los días primero y quince de cada mes. Cuando el ejército propuso elecciones, nadie acudió a votar: ese día, como todos los demás, el pueblo acudía al templo para entregar sus ofrendas al hada blanca. Algunos soldados se ocultaron en el templo. Vieron efectivamente una figura blanca que aparecía y desaparecía; siguieron la extraña figura por las montañas hasta descubrir en una cueva al «hada» con su niño. Ella les contó su historia. La muchacha utilizaba la creencia de los habitantes, cuya confianza no podía ganar, para conservar su vida. Los soldados le explicaron que la nueva sociedad en lugar de convertir a hombres desgraciados en fantasmas, convertirá los vampiros en hombres felices. En 1944, esta historia llegó también a Yenan. Se discutía si debía dejarse que estas creencias sobrevivieran, o bien, si tenía que emprenderse su destrucción. La cuestión fue decidida, los autores Ho Ching-chih y Ting Yi, así como cuatro compositores, se entregaron al trabajo. A la representación de esta obra en Pekín del 29 de abril de 1949 (la ciudad cayó el 30 de enero en manos del Ejército de Liberación) asistió el sinólogo americano Derk Bodde. A continuación, presentamos sus anotaciones —que todavía tienen interés— en lugar de una traducción de fragmentos de esta obra. Estas anotaciones ofrecen, por lo demás, una descripción del escenario, la música, los actores y espectadores.

Ayer asistí a la representación de la más famosa de las nuevas obras teatrales, «*La muchacha de los cabellos blancos*», maravillosamente escenificada y bien realizada por el grupo de artistas de la Universidad Comunista de la China septentrional. Esta obra, mitad ópera y mitad drama, es una creación cuidadosamente elaborada, escrita por cuatro autores, representada por veinte actores y con una orquesta que cuenta con doce personas [16]. Contemplarlo era una vivencia excitante y memorable...

16. En enero de 1954 se publicó en Pekín una traducción in-

La acción, que se desarrolla en una pequeña aldea campesina próxima a las montañas del Noroeste de Hopei, entre 1935 y 1939, está basada en una historia verídica. Gira en torno a la lucha de los campesinos contra la opresión de los terratenientes y a su liberación definitiva. Como compensación de una deuda contraída, un campesino viudo se ve obligado a vender su única hija al servicio de un terrateniente. El campesino se suicida. La muchacha sufre los peores tratos en casa del señor y finalmente queda embarazada. Siete meses después, el señor trata de venderla a un burdel pues pretende casarse con otra mujer. La muchacha intenta suicidarse, pero una sirviente se lo impide y le ayuda a huir. Desde ese día su único objetivo es vengarse y vengar a su padre. Encuentra refugio en una cueva de la montaña donde da a luz a su niño; puede conservar penosamente su vida durante los años siguientes valiéndose de la estratagema de sus apariciones. Por las noches, penetra en el templo solitario de la montaña y roba en él las ofrendas. La falta de alimentos y el hecho de que nunca puede salir a la luz del día, encanecen su cabello y por esta razón, las gentes de la región que a menudo la ven huir, hablan de ella como el «hada de los cabellos blancos». Posteriormente llega la guerra chino-japonesa y el terrateniente se convierte en un funcionario títere de los japoneses. Pero los partisanos del Octavo Ejército llegan a la aldea y con él, el campesino que se enamorará de la muchacha. Los partisanos organizan a los campesinos y el héroe salva a la muchacha y a su hijo de la cueva. La última escena representa el juicio público de los campesinos encolerizados contra el terrateniente. Puede contemplarse en la escena lo que en los últimos años se ha visto en incontables ocasio-

---

glesa: *The Whitehaired Girl. An Opera in Five Acts by Ho Ching-chih and Ting Yi;* no se mencionan los cuatro componistas (Mao apenas puede contarse entre ellos). Los colaboradores, si queremos contarlos, se indican con veinticuatro «crowd» suplementarios; la orquesta parece variar.

nes en las aldeas campesinas chinas. La muchacha aparece ante el juez como testigo y al caer el telón, el terrateniente, atado con sogas, y su emisario son conducidos a la ejecución.

Esta obra teatral es, técnicamente, una combinación maravillosamente lograda de elementos nuevos y tradicionales. La representación fielmente realista de la miserable cabaña del campesino, de la vivienda señorial del terrateniente, del templo de la montaña, de la cueva y de la era donde se celebra el juicio, son nuevas y provocan una gran admiración entre los espectadores. Lo mismo puede decirse de los efectos escénicos: la nieve, el viento, el trueno, el rayo y el alba. El cambio de escenas se realiza rápidamente y con precisión, mientras la acción prosigue, durante el cambio de escena, frente al telón; de este modo no es necesario hacer más que un descanso durante las cuatro horas en las que se desarrolla la obra. Lo tradicional, es la adopción de una cuarta pared anterior invisible que separa los espectadores de la escena. Los actores abren y cierran constantemente las puertas invisibles de esta pared en su ir y venir y levantan los pies cuando traspasan el umbral de la puerta.

La música, insinuante, a menudo emocionante, no es occidental, ni recuerda nada del canto falsete de la ópera china tradicional. En gran parte procede de la música popular. Al igual que en la ópera china, determinados motivos musicales están vinculados a determinados personajes. La orquesta es una combinación de instrumentos de cuerda occidentales (violín, chelo, y contrabajo) con instrumentos de cuerda autóctonos, el *erh-hu* (el violín chino), la flauta, el tambor, el gong y matracas de madera. En algunos temas, los instrumentos occidentales son preponderantes, en otros, los chinos... y el conjunto constituye un género musical completamente nuevo. (...) En su conjunto, esta obra teatral recuerda a un ballet estilizado, a pesar de la veracidad vital de su tema, propia del drama tradicional. Los actores, si bien no cantan, se mueven frecuentemente sobre el escenario con pasos y ademanes que siguen el compás, al estilo del teatro tradicional. (...)

Ello no quiere decir que los actores no realizaran bien su papel. Representaban maravillosamente... de hecho, la estilización no constituye un obstáculo tan grande como se cree, porque la técnica de la ópera-ballet de esta obra permite ciertos patrones y exageraciones que no tendrían lugar en una representación más realista. (...) Por lo demás, es evidente que tales reflexiones no alteran el ánimo de los espectadores... Ellos se identifican según sus propios sentimientos con los personajes de la ópera, vociferaban en momentos de tensión injuriando al terrateniente, gritaban aconsejando al héroe y vitoreaban el avance del Octavo Ejército. «¡Dejadlos luchar!» gritaba mi vecino, un aprendiz de aspecto pobre que antes de la representación había leído un pasquín titulado *La revolución china y el Partido Comunista Chino,* durante una escena tensa en la que la heroína es persuadida por su compañera para que no ataque al terrateniente.

En cierto modo, el comportamiento de los espectadores era tan excitante como la obra misma. Llenaban todas las plazas e incluso parte de los pasillos. Durante la espera de casi una hora, antes de comenzar la representación, algunos ocupaban el tiempo cantando a todo pulmón las nuevas canciones revolucionarias. Ciertamente, la mayoría de los espectadores eran jóvenes y entre ellos había muchos estudiantes y soldados, pero también podía verse personas mayores. (...) El teatro es amplio, aproximadamente para unas mil plazas y la obra se representa ya desde hace un mes (duración extraordinariamente larga para Pekín). A pesar de que mañana se pondrá en escena la última representación de esta obra, podría llenar la sala durante un mes más. Todo el acontecimiento de esta representación ponía de manifiesto la fuerza del nuevo pensamiento de la China revolucionaria. Se equivocaría quien creyese que este

pensamiento tan sólo revolotea en los cerebros de extremistas sobreexcitados en los que se agita un mar de «insatisfacción creciente» [17].

En 1942, cuando Mao Tse-tung discutía sobre literatura y arte para sentar sus principios, podía imaginarse los elementos básicos de la obra «*La muchacha de los cabellos blancos*», pero no podía precisarse en detalle su composición. La explicación oficial de la relación dialéctica entre lo romántico y lo realista, tampoco aparecería sino más tarde (si bien Mao Tse-tung, en sus poemas escritos hasta aquella fecha había defendido y descubierto la escisión aparente y la unión visible de estos conceptos contrarios en el modus de la revolución). La cuestión primordial que se planteaba en Yenan era: ¿cómo tiene que escribirse, componerse, pintarse, si se quiere servir a las masas? Para Lu Hsün: «con la cabeza inclinada y humilde, sirvo al niño como un búfalo» [18]. Mao Tse-tung ofrece las siguientes orientaciones:

En cuanto se ha resuelto el problema de «a quién tienen que servir nuestra literatura y nuestro arte», ha de responderse a la cuestión de cómo puede servirse a las masas populares. Para hablar con las palabras de los camaradas: ¿Hemos de preocuparnos por la elevación del nivel, o bien, por la popularización?

En el pasado, algunos camaradas han menospreciado o ignorado la popularización y en algunas ocasiones la han rechazado totalmente, acentuando con exageración la elevación del nivel. Hay que defender la elevación del nivel, pero es un error hacerlo unilateral, aislada y exageradamente. Aquí se pone de manifiesto el hecho de que la cuestión

17. Derk Bodde, *Peking Tagebuch. Ein Jahr Revolution in China*, Wiesbaden 1952, pág. 200 y ss. La traducción se ha modificado estilísticamente muy poco.

18. *Lu Hsün ch'iian-chi* (Obras Completas) VII, Pekín 1957: *Autocaricatura.* De *Sammelband, der nicht in die Sammelbände aufgenommen wurde.* Con el lema citado se celebró la conmemoración de Lu Hsün en Pekín, el 31 de octubre de 1966.

«a quién están destinados la literatura y el arte» no se resolvió de un modo unitario... Como esta cuestión siguió sin esclarecerse, los camaradas carecieron de un criterio para determinar lo que entendían por «popularización» y «elevación del nivel»... Dado que nuestra literatura y nuestro arte tenían que servir fundamentalmente a los obreros, campesinos y soldados, su popularización significaba difundir el arte y la literatura entre estas personas, mientras que la elevación del nivel significaba elevarse por encima de su nivel. ¿Cómo tienen que aproximarse a ellos? ¿Con lo que necesita la clase de los terratenientes feudales y que esta clase acoge solícitamente? ¿Acaso con lo que la burguesía necesita y acoge gustosamente? ¿O bien, con lo que necesitan los intelectuales pequeño burgueses y lo que ellos acogen? Nada de todo esto nos es útil. Sólo hemos de popularizar lo que los obreros, campesinos y soldados necesitan y desean. Por esta razón, ante el deber de educar a los obreros, campesinos y soldados, es primordial el deber de aprender de ellos. Ello todavía es más importante respecto a la elevación del nivel. Para elevar el nivel ha de partirse de una base (...) ¿Esta base es la clase feudal? ¿Es la burguesía? ¿O bien, los intelectuales pequeño burgueses? Ninguno de ellos; sólo han de tomarse como punto de partida las masas de obreros, campesinos y soldados. Pero esto no significa que tengamos que elevar a los obreros, campesinos y soldados a la «altura» de la clase feudal, de la burguesía o de los intelectuales pequeño burgueses, sino que elevemos el nivel en la dirección en que los obreros, campesinos y soldados mismos lo desarrollan, en el sentido en que el proletariado lo despliega. Precisamente de esta razón se desprende el deber de aprender de los obreros, campesinos y soldados. Sólo partiendo de los obreros, campesinos y soldados podremos obtener un criterio adecuado tanto para la popularización, como para la elevación del nivel, y una relación correcta entre ambos.

¿Cuáles son, en última instancia, las fuentes de las que

brotan las formas de la literatura y del arte? Las obras de la literatura y del arte, en tanto que formas ideológicas, son el producto del reflejo en el cerebro humano de la vida de una sociedad determinada. La literatura y el arte revolucionarios son el producto del reflejo de la vida del pueblo en el cerebro de los escritores y artistas revolucionarios. La vida del pueblo es el único filón del que se extrae el material para la creación literaria y artística, una materia en estado natural, una materia prima que, a su vez, es la materia más vívida, la más rica de todas las materias. Ante esta materia palidece toda literatura y todo arte cuya única e inagotable fuente sea ella misma [19].

Una fuente en la medida en que se refleje. Sucesivamente, Mao Tse-tung cita el principio de toda estética marxista-leninista, a la que Georg Lukács quién sabe cuántas páginas ha dedicado sin aprehender, a pesar de ello, su sentido como vida de la reflexión (o siquiera como vida de la revolución) [20]. Más adelante, escribe:

Esta es la única fuente, pues fuera de ella no puede existir otra. Algunas personas se preguntarán: ¿Acaso los libros, las obras de la literatura y del arte de épocas pasadas y de países extranjeros, no constituyen una fuente similar? No, en realidad, las obras literarias y artísticas del pasado no constituyen una fuente, sino una corriente, lo que nuestros predecesores o extranjeros crearon a partir de la materia prima literaria y artística, lo que les sugería la vida del pueblo de su época o de su país. Hemos de incorporar lo mejor de la herencia literaria y artística, apropiarnos de todo su contenido que nos sea útil y tomarla

19. Mao Tse-tung, *Reden...*, loc. cit., capítulo II.

20. En Estética I (principalmente los capítulos 1, 2, 4, 5 y 7), Grijalbo, Méjico. Véase también mi artículo citado en la nota 13 del capítulo I. El mito de Narciso, tal como lo formula Ovidio en su contenido y expresión, tratado en este artículo, es esencial para toda estética.

como ejemplo al elaborar la materia prima literaria y artística de la vida del pueblo de nuestro tiempo y nuestro país. Existe una diferencia entre el hecho de que poseamos esta herencia o no. De ello depende que la obra del autor o del artista sea una obra acabada o no, selecta o tosca, que presente un nivel elevado o bajo, que la creación haya sido rápida o lenta. Por este motivo no podemos renunciar en ningún caso a incorporar como herencia, o tomar como ejemplo para nuestro trabajo, las obras de escritores y artistas antiguos o extranjeros, incluso si son feudales o burgueses. Pero la incorporación de una herencia y su utilización como ejemplo no deben sustituir la creación original; nunca debe ser de este modo. La incorporación acrítica o la adhesión ciega a obras de autores antiguos o extranjeros es el dogmatismo más estéril y perjudicial para la literatura y el arte.

Todos los escritores y artistas revolucionarios chinos... han de mezclarse con las masas, han de sumergirse durante largo tiempo y sin reservas, con cuerpo y alma, en las masas de los obreros, campesinos y soldados... han de introducirse en la única fuente que brota poderosa y rica, para observar, experimentar, estudiar y analizar a los hombres, las clases y las masas, las formas de vida y de lucha y todo el material necesario para la creación literario-artística. Únicamente si cumple estas condiciones podrá introducirse en el proceso del trabajo creador. En otro caso, no se hallará nada que elaborar y se convertirá simplemente en un presunto escritor o artista, precisamente, en lo que, en su testamento, Lu Hsün previno enérgicamente a su hijo [21]. (...)

Una clara diferencia: lo propio y lo nuevo posee la cualidad de una fuente reflejable, lo antiguo y lo extranjero, la cualidad de una corriente brotada de una fuente.

21. Mao Tse-tung, ebd., *Lu Hsün ch'üan-chi VI: La muerte.* En el anexo de *Letzte Sammlung der Essays...*

Es la diferencia existente entre lo primario y lo secundario. Si lo primero debe de tenerse en cuenta, no debe de desconsiderarse lo segundo. Únicamente de este modo, el revolucionario podrá «utilizar la maravillosa cultura creada en el curso de la historia... y desarrollar completamente la nueva cultura del proletariado...»[22]. Sigue diciendo Mao Tse-tung:

¿Qué es popularización y elevación del nivel de la literatura y del arte? ¿Qué relación guardan entre sí ambos objetivos? Las obras populares son más sencillas y más comprensibles, y por este motivo es más fácil que en la actualidad sean aceptadas solícitamente por las masas. Las obras de nivel más elevado son más cultivadas; por ello, su creación es más difícil y, en general, también es más difícil que en la actualidad se difundan rápidamente entre las amplias masas. Ante nuestros obreros, campesinos y soldados se plantea el problema siguiente: Se encuentran en una guerra amarga y sangrienta contra el enemigo, pero a consecuencia del largo dominio de la clase feudal y burguesa son analfabetos y carecen de formación; por esta razón requieren urgentemente un movimiento de esclarecimiento general, necesitan educación y conocimientos, obras literarias y artísticas. Y lo necesitan bajo una forma fácilmente comprensible para que su impulso de lucha pueda elevarse y su confianza en la victoria reforzarse, en fin, para que su unidad se afirme... Ante todo, no hemos de «coser flores en su brocado», sino «mandarles carbón para combatir el frío». Así pues, bajo las condiciones presentes, la tarea más urgente es la popularización. Sería un error menospreciar u olvidar esta tarea.

Sin embargo, la popularización y la elevación del nivel no pueden separarse drásticamente entre sí. No se trata únicamente de que las mejores obras se difundan entre las masas, sino además, que el nivel cultural de las masas se

22. Véase *Peking Rundschau,* 1966/25 (21 de junio de 1966).

eleve ininterrumpidamente. Si con la popularización se conserva siempre el mismo nivel, si todos los días de cada mes y de cada año presentamos las mismas cosas, si ofrecemos siempre los mismos «pastores de vacas»[23], siempre los mismos signos escritos —hombre, mano, boca, cuchillo, buey y cabra—, ¿la diferencia entre educadores y educados no será la misma que entre doce y una docena? ¿Qué sentido tiene una popularización de este tipo? El pueblo necesita una popularización, pero seguida de una elevación del nivel, exige que cada año y cada mes se eleve el nivel. Popularización significa aquí popularización para el pueblo, y elevación del nivel, significa elevación del nivel para el pueblo. Esta elevación del nivel (...) está determinada por la popularización y señala, a su vez, el sentido de ésta (...)[24].

Frecuentemente se ha ridiculizado este principio dual, hacer la literatura más comprensible para el pueblo, y hacer al pueblo más comprensible para la literatura. Pero, ¿existe una descripción más expresiva —sobre todo en China— del dilema de una masa que no constituye un público literario y una minoría de literatos que carecen de público? De nuevo, Mao Tse-tung afirma:

Existe, pues, un criterio político y uno artístico. ¿Cuál es la relación entre ambos? (...) No sólo objetamos la existencia de un criterio político abstracto y absolutamente inmutable, sino también la existencia de un criterio artístico, abstracto y absolutamente inmutable. En toda sociedad de clases cada clase tiene sus criterios políticos y artísticos propios. Pero en toda sociedad de clases, cada clase coloca en primer lugar los criterios políticos y en segundo

23. «Pequeño pastoreo de vacas» es el nombre de una danza que en el duet decía lemas antijaponeses. Los signos escritos utilizados son los más sencillos; son los que se enseñan en el comienzo de la escuela primaria.

24. Mao Tse-tung, *ibíd.*

lugar los artísticos. La burguesía desprecia constantemente las obras literarias y artísticas proletarias, independientemente de la altura de sus cualidades artísticas. También el proletariado debe examinar la posición frente al pueblo de las obras literarias y artísticas de épocas pasadas; por otra parte debe considerar si estas obras tuvieron un significado progresista en la historia, y por consiguiente, adoptar una actitud crítica frente a ellas. Algunas obras que políticamente son básicamente reaccionarias pueden contener ciertas cualidades artísticas. Cuanto más reaccionaria sea una obra y mayor sea su cualidad estética, tanto mayores son sus posibilidades de envenenar al pueblo y, por consiguiente, tenemos que rechazarlas con mayor decisión. (...) Con todo, defendemos la unidad de la política y el arte, la unidad del contenido y la forma, la unidad del contenido político revolucionario y la forma lo más artística posible. Las obras de arte cuyo valor artístico sea escaso son, por muy progresistas que quieran ser, ineficaces. Por ello nos oponemos tanto a las obras artísticas que presenten concepciones políticas falsas, como a la tendencia estilística denominada «de murales y consignas» que únicamente expresa concepciones políticas correctas y son impotentes artísticamente. En cuestiones de literatura y de arte hemos de emprender una guerra de dos frentes [25].

Una suerte insólita: el estratega de esta lucha está, para seguir en la imagen, en ambos frentes a la vez —en el político bajo dirección literaria, en el literario bajo dirección política— y bajo el fuego; Mao Tse-tung no sólo se refiere, en 1942, a la praxis, sino que habla también como práctico. Sus poesías, que entonces solamente conocían sus oyentes, ofrecieron posteriormente la prueba de este ejemplo.

25. Mao Tse-tung, loc. cit., capítulo IV.

V. LA REPÚBLICA POPULAR

(1949-1957)

El 1 de octubre de 1949, Mao Tse-tung proclamó la República Popular China en Pekín, su nueva capital. El mismo día del año siguiente, apareció su poema *En respuesta al Sr. Liu Ya-tzu* de octubre de 1950 [1]. Sin embargo respondía [2] en realidad, siguiendo de este modo la tradición, a los siguientes versos de Liu cuyo tema es una impresión de la primera noche de octubre:

El resplandor plateado de los farolillos, un cielo sin cre-
[púsculo.
Un caos, las danzas de hermanos y hermanas.
Sonido de canciones, eco de melodías; la luna está llena [3].

Mao responde a Liu Ya-tzu, verso por verso, con una reflexión sobre la noche centenaria de China:

1. Éste es el poema XXIII de Mao Tse-tung; el mismo título tiene su poesía XXII del verano de 1949. Véase *Mao Tse-tung '37 Gedichte'*, Hamburg 1965, págs. 32 y 31 (München 1967, págs. 29 y 28). Liu Ya-tzu, revolucionario desde la caída de las dinastías y escritor de versos patriotas, conocía a Mao Tse-tung desde 1926/27; en marzo de 1949 llegó a Pekín, no siendo todavía comunista.

2. «Respuesta», en chino *ho*. Éste es un término poético. La respuesta lírica recoge minuciosamente el tema y la prosodia de la poesía precedente. Véanse mis anotaciones de *Mao Tse-tung, '37 Gedichte', op. cit.*, pág. 122 (pág. 116).

3. Mi traducción, loc. cit., pág. 125 (pág. 120). Véase la traducción de la segunda estrofa en Tilemann Grimm, *Zu Mao Tse-tungs Lyrik*. En *Poetica* I/1, enero de 1967, pág. 93.

A través de la noche amanece débilmente el rojo sobre la [tierra.
Cien años de danza infernal, de caos.
El pueblo, quinientos millones desunidos.

Una vez, canta el gallo; resplandor del cielo.
Música en todos los lugares, cantos del Khotan.
Alegre entonación de los poetas, como nunca había exis- [tido [4].

El tercer verso comienza con el signo escrito *jen-min*, «el pueblo» (textualmente, «hombre» y «pueblo»); el signo *shih-jen*, «los poetas» (textualmente, «poesía» y «hombre») encabeza el verso sexto. En la traducción no puede conservarse el paralelismo de la repetición de *jen*, subrayada en ambas ocasiones: el pueblo, que es humano, los hombres, que son poéticos. Y sin embargo, no pueden serlo hasta que el pueblo esté unido; éste es el momento en el que nace su propio acorde. Con la *República Popular* se clama implícitamente una *literatura* popular. Existen antecedentes. Además de la ópera «*La muchacha de los cabellos blancos*» como manifestación de un teatro nuevo, existe una nueva prosa (novelas, narraciones, reportajes [5]) y una nueva lírica. Citamos la «*Balada de la carreta*», escrita en 1946 por T'ien Chien:

Uno de los campesinos pobres de Shih Pu-lan
contó a T'ien Chien
esta vieja historia, del principio hasta el fin.
Éste escribió entonces la historia de una carreta.
La historia de la carreta, quiero decir,
que en el camino de la libertad entrega dos joyas.
¿Cuál es el nombre de las dos joyas?
Se llaman sabiduría y coraje.
Sabiduría y coraje, si se separan,

4. Mi traducción, *op. cit.*, pág. 32 (pág. 29).
5. Algunos elementos en Jaroslav Prusek, *Die Literatur des befreiten und ihre Volkstraditionen*, Prag 1955, passim.

el camino de la libertad termina en una senda extraviada.
Sabiduría y coraje, unidos entre sí,
hacen más dichoso al hombre que un pájaro en una rama;
apenas extiende sus dos alas
y ya puede volar sobre las montañas y sobre las aguas [6].

Esta canción, cuyo prólogo se ha citado anteriormente, alcanzó hasta 1949 veintiuna ediciones. T'ien Chien (en realidad, T'un T'ien-chien) nació en 1917 en una aldea de la provincia de Anhui y está aclimatado, pues, a la vida campesina. En 1934 estudió en la Universidad de Shangai, en 1935-36 era redactor de la revista de izquierdas *Nuevos poemas y canciones* y publicó, además, tres libros de poesías. Desde comienzos de 1937 estudió en Japón, pero regresó el verano del mismo año y en 1938 llegó a Yenan, donde compuso «poemas callejeros», escritos con grandes signos «que fueron encolados por todas partes en las paredes de las casas» [7]. La «*Balada de la carreta*» prosigue:

Comienza, pues, la historia de una carreta:
en todos los lugares del mundo, los pobres son una familia,
tienen la misma suerte y el mismo destino (...)
El rico se sienta en su carruaje,
hermoso y blanco. (...)
Los pobres aquí, los ricos allá,
y cada uno de ellos sigue por distintas sendas.
Quieres que te den razón de ambas sendas,
pregunta entonces a Shih Pu-lan.

El año del Señor mil novecientos treinta y seis,
nada ofrecía el año, nada tenía el mínimo valor;
el viejo Dios ayudó al terrateniente
a extraviar los hombres por el camino de la muerte:

6. Citado por J. Prusek, *op. cit.*, pág. 589.
7. Véase J. Prusek, loc. cit., pág. 166. Esta praxis corresponde al *Ta-tzu Pao* de la Revolución Cultural, los «Periódicos murales con grandes signos».

Quién podía pensarlo, tú cultivas la tierra
y es como si plantaras tu propia miseria.
Quién podía pensar que los hombres quieren comer grano
y no tienen nada que echarse a la boca.
Este año, en la cosecha de otoño,
Shih Pu-lan está en el campo,
está en el campo,
las dos manos vacías,
y a su lado la carreta vacía.
El viejo buey está enganchado a la carreta vacía,
el hombre viste en su cuerpo harapos desechos,
andrajos que ya no cubren ni su vergüenza.
Cogió una pequeña piedra del suelo,
la tiró contra la hoz gritando:
«¿Por quién sufres tú, Shih Pu-lan,
por quién sufres tú? (...)
Trillas tantas veces como labras, labras la cosecha,
y todo lo das al arrendador
y siquiera haces partes iguales.
¿Si quieres arrendar un campo, quién lo alquilará?
El terrateniente, el cerdo, el viejo perro,
arrancan el pellejo de los labradores en cuerpo vivo.
El arrendamiento es más pesado que cadenas,
nos martirizamos en el campo,
mientras él cuenta el dinero en su casa.
Si con tu fatiga sangrienta recoges algo de la tierra,
todavía no has recogido lo que él cuenta en su casa,
y él hace cuentas, hace cuentas,
se enriquece y se sacia.
Tú sufres y sufres
y aún tienes que inclinar la cabeza» [8].

La fama de T'ien Chien llegó a todas partes. El crítico checo Jaroslac Prusek escribe: «... un tono completamente nuevo», uno «de los mayores poetas de la China actual», «la creación más sobresaliente de la nueva época china» [9]; el chino Ai Ch'ing afirma «que la forma utilizada por T'ien Chien es completamente nueva, y no tiene igual en la poesía antigua» [10]. Sus fuentes han sido el ruso Puschkin, canciones populares chinas y leyendas populares. «La poesía termina —escribe J. Prusek— con una alabanza a los dirigentes del partido y al jefe del Estado, Mao Tse-tung» [11].

Él siempre estará a mi lado,
aunque nos enganches a una carreta.
juntos subiremos las montañas,
juntos viajaremos por las aguas,
juntos seguiremos el camino del presidente Mao Tse-tung [12].

Incluso durante el período de organización y consolidación del Estado, Mao Tse-tung —a pesar de sus urgentes tareas en el campo de la política, de la economía y de la sociedad— se mostró constantemente preocupado en que se tuvieran en cuenta sus máximas sobre la literatura y el arte. En mayo de 1967, la República Popular celebró el 25 aniversario de los *Discursos en las conversaciones de Yenan*, que, a su vez, constituía el punto culminante de la Revolución Cultural, proclamada oficialmente el 8 de agosto de 1966; sus epítetos «Gran» y «Proletaria» son esenciales [13]. Desde entonces, sabemos que Mao Tse-tung también ha dado frecuentemente indicaciones en el terreno cultural, en el período comprendido entre 1944 y 1964. Cinco documentos (cartas, editoriales y circulares de su propia mano) publicadas por primera vez con motivo de esta conmemoración, prolongan los Discursos de Yenan. Su

8. Según J. Prusek, *op. cit.*, pág. 589 y ss.

9. Según J. Prusek, *op. cit.*, págs. 106, 137 y 159.
10. Ai Ch'ing, citado por J. Prusek, loc. cit., pág. 162.
11. *Ibíd.*
12. Según J. Prusek, *ibíd.*
13. «Gran» significa una transformación *cualitativa* (no solamente cuantitativa); «proletaria» en chino, tiene el significado concreto de *wu-ch'an*, «carente de (los medios de) producción». Véase mi artículo *Dialektik in China* (2), en *Grosse Mauer, Grosse Methode*, Stuttgart 1968, pág. 165 y ss.

tenor común advierte remarcadamente: ¡Tened atención con la cultura enemiga de clase! El primer documento nos remonta a los días en que la Nueva China se limitaba a las bases revolucionarias y no podía manifestarse todavía en una República revolucionaria; data del 19 de enero de 1944. Había visitado el teatro de Yenan, donde se representaba la ópera de Pekín *Pi shang Lian-shan* («Obligado a las montañas de Lian-shan»), una obra del Instituto de Yenan para el estudio de las operetas de Pekín. Se trata de la adaptación de un episodio de la novela *Shui-hu chuan* —conocida entre nosotros con el título de *El ladrón de Lianshan-Moor* [14]— para escenario de ópera, y por cierto, «con el fin de perfeccionar la elaboración de una sugestión artificial» [15] mediante esta novela que ha inspirado a tantos dramaturgos. Mao escribió la siguiente carta al teatro:

Después de visitar la representación de ustedes, desearía felicitarles por la excelente labor que han realizado. Les ruego que también expresen mi agradecimiento a los camaradas que han presentado la obra. La historia la hace el pueblo, sin embargo, en el escenario de la ópera antigua (y en toda la literatura y arte antiguos, separados del pueblo), el pueblo ha sido representado como la inmundicia de la sociedad. El escenario ha sido dominado por estos graves caballeros y señoras y sus mimados hijos e hijas. Por fin, ustedes han puesto sobre sus pies la historia que aquéllos habían asentado sobre su cabeza; ustedes han rehabilitado la verdad histórica. Por ello, han despertado la nueva vida de la vieja ópera. Por ello, también, ustedes merecen todas las felicitaciones. Su iniciativa señala el comienzo que anuncia los nuevos tiempos de una revolución

14. Existe una traducción alemana de Franz Kuhn, publicada en Frankfurt/M. 1953. La traducción anglosajona ha aparecido con el título de *All Men are Brothers. Shui-hu chuan* significa literalmente «Historia de la orilla del agua».

15. Este es el juicio crítico de J. Prusek, *op. cit.*, pág. 353; aquí también puede encontrarse un índice de su contenido.

de la ópera. Me llena de alegría pensar en ello y tengo la esperanza de que ustedes compondrán más obras y pondrán más representaciones en escena. De este modo, su ejemplo hallará un eco general y se difundirá por todo el país [16].

El ejemplo hizo escuela; no sólo se trataba de que los poetas y compositores se animaran a elaborar otras obras antiguas, sino también que tratasen nuevos géneros (con la introducción tanto de formas tradicionales de la ópera de Pekin, como de elementos más modernos y populares, al estilo de la *Ópera Shao-hsing*, creada en los años veinte en la zona de Shao-hsing de la provincia de Chekieng [17]). En otoño de 1964 presencié y describí la representación de una *Ópera Shao-hsing*.

Ópera en Hangchou, teatro en China: aquí bulle la curiosidad, hierve la impaciencia, reina el asombro y la murmuración. Los hombres y las mujeres, vestidos de cada día, los pequeños, en su regazo, y los mayores junto a ellos, ni se han marchado, ni se han arreglado; se sienten en su propia casa. No se les pide ninguna pompa histórica, ninguna «Epopeya para el pueblo» que les dejara olvidar el ayer y el hoy. Lo que se representa es su propia vida; ellos se reconocen. Así, uno de ellos fue aporreado en el pasado y con razón podía prevenir a su aldea del Kuomitang; tal vez se hubiera de ser tan activo como él para no convertirse en objeto de burla. Sin duda, teatro como institución política; quiero dar a entender que en China, su influencia es la de una institución moral.

La influencia es grande. A derecha e izquierda del escenario se proyectan grandes signos: se lee *La cuñada roja.*

16. De *Peking Rundschau* 1967/23 (6 de junio de 1967). V. La carta respecto a los documentos de la Revolución Cultural publicados por mí en *Der Grosse Strategische Plan*, Voltaire Handbuch 1969.

17. Véase J. Prusek, *op. cit.*, pág. 419. Prusek señala que Lu Hsün describe la *Opera Shao-hsing* en su narración *El teatro de aldea.*

En el público se oyen exclamaciones, «Oh», «Ah», como si se tratase de una obra conocida; es conocida pues estos fanáticos del teatro se saben los dramas de memoria, tanto los antiguos como los nuevos. Apenas se atiende a los signos que explican la trama de la acción o que presentan el texto del aria. El espectador está en la imagen: en el escenario, la muchacha esconde al soldado del Ejército Rojo, un herido; ella le cuidará aunque tenga que engañar a su marido, le salvará aunque todo el Kuomitang la tome por loca.

Tan pronto huyen, desaparecen los uniformes amarillos, reina el júbilo en el teatro; fascinación política mediante formas estéticas. Cielo tenebroso, bosque oscuro, escenario realista. La muchacha busca al Ejército Rojo, sus perseguidores le alcanzan. Sendas en zig-zag, laberinto de la huida (indicado solamente en el avanzar y retroceder de los perseguidos, en la persecución de la jauría). Apelación a la fantasía, requisito de los pequeños bastidores, para contemplar la amarga senda extraviada. Ballet de la huida: la muchacha se acurruca, el enemigo salta sobre ella, trata de detenerla, ella se escapa, él la persigue, ella pasa inadvertida, finalmente él abandona la persecución y ella salta triunfante.

«El enemigo adelanta, nosotros nos retiramos,
el enemigo se detiene, nosotros atacamos,
el enemigo se fatiga, nosotros le aniquilamos,
el enemigo se retira, nosotros lo perseguimos.»

Versos de Guerrilla de Mao y su coreografía.

Grande es la influencia; la música colabora en su parte. Finalmente, los culpables son juzgados; se pregunta qué ha de ser de ellos. Inquietud en el público, como si supiera ya lo que es justo, pero ninguna exclamación fuerte. Recuerdo que presenció algo pàrecido Jack Belden en el escenario, en 1948: Muchos espectadores habían saltado

gritando *Sha, Sha*... «¡Matadlo, matadlo!». Los malhechores son detenidos; pueden arrepentirse [18].

El segundo documento de Mao está fechado el 20 de mayo de 1951. Poco antes se había estrenado la película *La vida de Wu Hsün*; ésta glorificaba al terrateniente y prestamista de la Dinastía Ch'ing como «gran hombre..., que no evita ningún sacrificio, para que los hijos de campesinos pobres puedan estudiar» [19]. El «Diario del pueblo» [20] de Pekín apeló a la crítica de sus lectores: la película es reaccionaria porque «difama la tradición revolucionaria del pueblo chino y propaga el reformismo burgués y el capitalismo». En una sociedad que todavía estaba en vías al socialismo y en la que las relaciones de producción aún no eran productivas del todo, este ejemplo había de tener una influencia reaccionaria [21]: desánimo en la defensa del *wen-hua* para todos y para siempre; resignación del poder-escribir y poder-educarse según las posibilidades; sumisión, quizá sujección, y no elevación. Con todo, esta película representaba en la figura del personaje del capitalista Wu Hsün un amigo privado de los explotados por una parte, y por otra, un amigo de clase de los explotadores; y Wu Hsün pretendía ayudar con algunas limosnas, ignoraba una transformación básica de la sociedad. En este sentido escribió Mao Tse-tung el artículo editorial para el «Diario del Pueblo», del que procede el siguiente fragmento:

18. De mi diario de China de octubre de 1964. En *Grosse Mauer, Grosse Methode*, pág. 66 y ss.

19. V. las anotaciones de *Chieh-fang-chün Pao* («Diario del Ejército de Liberación») del 18 de abril de 1966. En *Die Grosse Sozialistische Kulturrevolution in China* (I), Pekín 1966, pág. 35. Por otra parte, el artículo de Yao Wenyüan *El doble juego contrarrevolucionario de Chou Yang*, en *Hung Ch'i* («Bandera Roja»). (Versión alemana en *BPA/Ostinformationen* del texto inglés de la agencia de prensa *Hsin hua* del 9 de enero de 1966). Dinastía Ch'ing, 1644-1911.

20. Es decir, *Jen-min Jih-pao;* en un artículo editorial del 20 de mayo de 1951.

21. Otras características comprendidas dialécticamente de este film pueden verse en mi artículo *Dialektik in China* (2), *op. cit.*, pág. 178.

Los problemas planteados en la película *La vida de Wu Hsün* son de naturaleza fundamental. Hombres como Wu Hsün, que vivieron durante la época en que el pueblo chino emprendió la gran lucha contra los agresores extranjeros y contra los reaccionarios señores feudales dominantes en el país, a finales de la Dinastía Ch'ing, no cambiaron ni remotamente la base económica del feudalismo y su superestructura. Por el contrario, propagaron fanáticamente la cultura feudal, favoreciendo a los reaccionarios señores feudales dominantes en el país con el fin de obtener de ellos los puestos para propaganda de la cultura feudal. ¿Hemos de alabar este comportamiento abominable? ¿Podemos tolerar que un comportamiento tan abominable sea alabado ante las masas populares? ¿Podemos tolerarlo, cuando tal alabanza se presenta bajo el lema revolucionario de «servir al pueblo»? ¿Podemos tolerarlo, en fin, cuando se utiliza el fracaso de los campesinos en su lucha revolucionaria como justificación para ensalzar todavía más este comportamiento? Aprobar o tolerar esta alabanza significa aprobar y tolerar como justa una propaganda reaccionaria que difama la lucha revolucionaria de los campesinos, la historia de China y la nación china.

La aparición de la película *La vida de Wu Hsün* y particularmente el hecho de que se haya ensalzado con tanto aparato la vida de Wu Hsün y la película *La vida de Wu Hsün* muestran hasta qué punto ha llegado el caos ideológico en los círculos culturales de nuestro país.

Muchos autores creen que la historia no se desarrolla a través de una sustitución de lo viejo por lo nuevo, sino por el empleo de todas las fuerzas a fin de evitar la caída de lo viejo, a fin de conservar lo viejo para que no se desmorone. No se desarrolla porque la dominación reaccionaria de los señores feudales sea liquidada por la lucha de clases, sino porque se encubre la lucha de clases de las masas populares oprimidas y se capitula ante la dominación reaccionaria de los señores feudales, como Wu Hsün. Nuestros autores no han investigado quiénes fueron los enemigos en la historia, que oprimieron al pueblo chino y si hay algo encomiable en quienes se sometieron a estos enemigos y les sirvieron. Tampoco han investigado las nuevas formas socioeconómicas, las nuevas fuerzas de clase, las nuevas personalidades y las nuevas ideas que han surgido en China, a lo largo de la lucha contra las viejas formas socioeconómicas y su superestructura (política, cultura, etcétera), lucha que ha durado más de cien años desde la guerra del Opio de 1840; por ello no pueden decidir qué debe alabarse y encomiarse, qué no debe ni alabarse ni encomiarse y qué debe de combatirse.

Merecen particular atención ciertos miembros del Partido Comunista, supuestamente adictos al marxismo. Ellos han estudiado la historia del desarrollo social, el materialismo histórico. Sin embargo, cuando se trata de hechos históricos concretos, figuras concretas de la historia (tales como Wu Hsün) y concepciones concretas que están en contradicción con la historia (como en la película *La vida de Wu Hsün* y en otras obras sobre Wu Hüsn) pierden toda capacidad de crítica e incluso, algunos de ellos, llegan a capitular ante tales concepciones reaccionarias. ¿No es un hecho que en el militante Partido Comunista se han introducido concepciones reaccionarias procedentes de la burguesía? ¿Dónde ha llegado el supuesto marxismo de ciertos comunistas?

Por todas estas razones, debe resarrollarse una discusión sobre la película *La vida de Wu Hsün* y sobre otras concepciones teóricas que se refieren también a Wu Hsün. De este modo podrán esclarecerse desde su principio las confusas opiniones existentes en torno a esta cuestión[22].

22. Según *Peking Rundschau* 1967/23 (6 de junio de 1967). La discusión sugerida por Mao Tse-tung tuvo lugar durante la Revolución Cultural, es decir, quince años después.

El tercer documento data del 16 de octubre de 1954. Según esta carta, que Mao Tse-tung dirigió al buró político del P. C., del «Diario del Pueblo» [23] atacó la obra del Profesor Yü P'ing-po *Estudios sobre «El sueño de la cámara roja»*, aparecida primero en 1935 y reeditada en 1950. En el prólogo a dicha obra, el profesor Yü demostraba la (supuesta) existencia de influencias taoistas. La obra, se decía en el prólogo, muestra que el amor no es más que una agradable ilusión, lo cual corresponde coherentemente con la concepción taoista de que el sueño y la realidad están estrechamente fundidos [24]. En todo caso, existía el peligro de un subjetivismo feudal-burgués que asimismo amenazaba con «extraviar la economía en los vahos nebulosos de la eternidad» [25], en lugar de transformarla en la tierra. En su carta, Mao Tse-tung no sólo exigió la crítica a Yü P'ing-po y sus *Estudios*, sino también juzgó la obstaculización de esta crítica.

Adjunto dos artículos sobre la crítica a Yü P'ing-po. Por favor leedlos. Es la primera vez desde hace más de treinta años que se abre fuego seriamente sobre las falsas opiniones de la presunta autoridad del estudio del *Sueño de la cámara roja.* Sus autores son dos miembros de la Unión de Juventudes. Primero escribieron a *Wen-i Piao* («Revista literaria») y preguntaron si se podía criticar a Yü P'ing-po o no. Sin embargo, su pregunta fue ignorada. Es así, que no tuvieron otra solución que escribir al profesor de su antigua escuela, la Universidad de Shantung. Allí encontraron apoyo y su artículo de refutación de la *Breve disertación sobre 'El sueño de la cámara roja'* fue publicado en la revista universitaria *Wen-shih-che* (sobre literatura, historia y filosofía). Por este camino, el problema emergió

23. *Jen-min Jih-pao* del 23 de octubre de 1954. *El sueño de la cámara roja* citado en adelante, es una de las grandes novelas chinas, escrita en el siglo XVIII.

24. Simone de Beauvoir, *La longue marche.* 1957.

25. Beauvoir, *ibid.* Véase también mi artículo señalado en la nota 13.

de nuevo en Pekín. Se pidió que el artículo fuese publicado en el *Jen-min Jih-pao,* con la esperanza de suscitar una polémica y una crítica en torno a este tema. Ciertas personas rechazaron la petición con toda clase de argumentos (los más sobresalientes eran «porque los autores de estos artículos son personas que carecen de importancia» y porque «no hay lugar en el órgano del Partido para debates libres»), por consiguiente, no fue satisfecha. Finalmente se llegó a una solución de compromiso permitiéndose la publicación de este artículo en el *Wen-i Pao.* A continuación, apareció un nuevo artículo de ambos jóvenes, bajo la rúbrica «Herencia literaria», en el periódico *Kuang-ming Jih-pao.* En este artículo se refutaba el libro de Yü P'ing-po *Estudios sobre 'El sueño de la cámara roja'.* Parece ser que puede escindirse la lucha contra el idealismo burgués de la escuela de Hu Shih, que en el ámbito de la literatura clásica, ha corrompido a la juventud desde hace más de treinta años [26]. La oportunidad ha sido provocada por dos «personas carentes de importancia», mientras que las «personas importantes» no se interesaban, a menudo, por ellos, e incluso trataban de impedir su crítica. Estas «personas importantes» forman un Frente de Unidad con los escritores burgueses respecto al idealismo, y les gusta ser esclavos de la burguesía [27]. Es casi el mismo caso que tuvo lugar con la proyección de las películas *La historia secreta de palacio de la dinastía Ch'ing* y *La vida de Wu Hsün.* La película *La historia secreta de palacio de la dinastía Ch'ing,* considerada como una película patriótica, pero que en realidad constituye una traición nacional, no ha sido criticada ni juzgada después de haberse proyectado por todo el país [28]. La pelícu-

26. Un *understatement* revolucionario de 1954.

27. Chou Yang ha de ser una de estas «personalidades de relieve». Desde 1949 fue Ministro de Cultura, a partir de 1966 fue criticado.

28. Sobre este film, véase la nota 16 de la documentación anterior.

la *La vida de Wu Hsün* se ha criticado y juzgado, pero no se ha aprendido hasta hoy nada de ella. Y aún más, vivimos actualmente la situación grotesca en la que se tolera el idealismo de Yü P'ing-po, mientras se impide la vívida crítica de artículos cuyos autores son «personas carentes de importancia». Esto hay que tenerlo en cuenta.

Naturalmente, hemos de unirnos a intelectuales burgueses del tipo de Yü P'ing-po. Pero tenemos que criticar y juzgar sus falsas concepciones con las que envenenan a la juventud; de ningún modo hemos de capitular ante ellas [29].

El cuarto documento de Mao Tse-tung data del 12 de diciembre de 1963 (si se me permite anticiparme). Mao Tse-tung ataca a la tradición superviviente, en todos los ámbitos de la cultura; defiende la supervivencia de la revolución —incluso contra sus propios camaradas.

Se plantean muchos problemas en las más diversas artes, en el teatro, la ópera, las canciones tradicionales, la música, las artes pictóricas, la danza, el cine, la poesía y la literatura en prosa. En este terreno participan muchas personas y la transformación socialista ha conseguido éxitos escasos en muchos sectores. Muchos están dominados, todavía hoy, por los «muertos». No hay que menospreciar los éxitos logrados en el cine, en la nueva poesía, en las canciones populares y en el arte pictórico, pero tampoco aquí faltan problemas. En terrenos como el del teatro, los problemas son aún mayores. La base socioeconómica se ha transformado efectivamente, pero el arte, en tanto que sector de la superestructura que ha de servir a esta base, sigue siendo un problema serio. De ahí la necesidad de tratar este problema sabiamente a partir de su examen y de su investigación.

¿No es absurdo, que muchos comunistas defiendan fervorosamente el arte feudal y capitalista, y no el socialista? [30].

29. Según *Peking Rundschau* 1967/23 (6 de junio de 1967).

Carrera de un poeta revolucionario. Chao Shu-li, nacido en la montañosa provincia del Norte Shansi, hijo de un campesino pobre; escuela popular, posteriormente el no remunerado Instituto de educación de profesores; imputado de comunismo y detenido en 1927 por criticar al corrompido director de la escuela; en la cárcel, primera lectura de Marx y de Lenin. «Escritor de fruslerías», escribe semanalmente columnas de periódicos —a diez pesetas las mil palabras—; secretario de librería, profesor; en los años treinta dirigente partisano contra la agresión japonesa; alrededor de 1940, miembro del Ejército Rojo y propagandista; primeras narraciones. Cuando se constituye la República Popular China, aparece la primera antología de sus narraciones dedicadas a las víctimas del orden social vigente hasta entonces, particularmente a pequeños campesinos: su suerte ha de aparecer en el futuro como un inimaginable cuento macabro. La antología *Aforismos en rima de Li Yu-tsai* —nombre procedente de su obra principal, cuyo héroe, el cantante popular Li es conocido por sus divertidos epígramas en forma de canción— es conocida también en occidente, a través de su traducción inglesa [31].

«Chao Shu-li formula claramente su divisa: apropiarse y aprender las formas eficaces de la literatura nacional y popular, pero por otra parte luchar incansablemente contra su contenido y crear una nueva mentalidad en el pueblo: la revolucionaria» [32]. La narración de Chao *Los impuestos de la tierra* describe las prácticas atroces del régimen del Kuomitang que envía al alguacil, devoto para con los ricos

30. Según *Peking Rundschau, ibíd.* El quinto fragmento está citado en el capítulo VII.

31. Existe una traducción alemana, *Die Spruchlieder des Li Yu-tsai. Eine Erzählung aus dem befreiten China,* publicada también en Pekín, en 1951.

32. J. Prusek, *op. cit.,* pág. 27.

y despótico con los pobres. Esta narración fue escrita en 1950.

(...) Apenas había entrado Tsiu Tsiu-hai en el poblado, cuando tres perros se lanzaron ladrando sobre él, mientras trataba de ahuyentarlos con su bastón. Unos niños acudieron corriendo a los ladridos y ahuyentaron a los perros. El alguacil preguntó a una niña de unos doce años que estaba junto a los demás niños, por la vivienda del jefe de la comunidad. La niña le acompañó.

Tras saludarse, el jefe de la comunidad preguntó a Tsiu-hai de dónde venía.

«De la ciudad», respondió Tsiu-hai. «¿Vive en esta aldea Sun Erh-tzu?»

«Hace ya tiempo que murió», dijo el jefe de la comunidad Liu.

«¿Viven todavía descendientes suyos?»

«Ciertamente», respondió Liu, «un hombre cuyo apellido es Sun y su nombre Tsia-wu»

«¿Dónde vive?»

«Se ha ido al campo.»

El alguacil se dirigió de nuevo a la niña y le pidió que buscara a Sun Tsia-wu. La pequeña se fue rápidamente a buscar a su padre.

Liu Lao-han invitó a Tsiu Tsiu-hai a charlar y le prepreguntó el motivo de su visita. Tsiu-hai, tras beber una taza de agua, respondió fríamente que se trataba de una cuestión insignificante. Liu Lao-han no preguntó más y Tsiu Tsiu-hai tampoco volvió sobre el asunto. Tan sólo fumó y bebió agua.

Algo después regresó la muchacha con un hombre. Tenía una camisa harapienta y sostenía un sombrero de paja en su mano.

«¿Habéis venido por mí, padrecito?», le preguntó al jefe de la comunidad.

«¿Este es, pues, Sun Tsia-wu?» dijo Tsiu Tsiu-hai al viejo.

«Sí», respondió éste.

Sin otra pregunta, Tsiu Tsiu-hai sacó su cadena de hierro, la puso alrededor del cuello de Tsia-wu y cerró bruscamense su candado. Tsia-wu y Liu Lao-han se estremecieron. La muchacha, que no entendía nada de lo que sucedía, pero sentía que algo marchaba mal, se fue corriendo, presa de espanto.

«Venerable señor, ¿qué sucede?» perguntó Liu Lao-han.

«¡Tengo una orden de detención!»

Diciendo estas palabras, el alguacil sacó la orden y comenzó a salmodiar las instrucciones que contenía, mientras sostenía el cabo de la cadena con su pie. «Es sabido que han transcurrido varios días desde el segundo plazo del abono de impuestos. Sin embargo todavía existen algunas personas que olvidan el pago de impuestos, ignorando de este modo las medidas estatales. Aquellas personas que no abonen sus impuestos en el plazo señalado serán detenidas inmediatamente y castigadas, para que este ejemplo cunda en los demás.»

Después mostró el nombre de Sun Erh-tzu en la orden de detención.

«¿Es éste tu abuelo?»

Tsia-wu no sabía leer ni escribir. Liu Lao-han contempló largo rato la orden de detención. Tanto si lo pudo descifrar como si no, en todo caso, respondió:

«¡Correcto, correcto!»

En esto, llegaron corriendo a la casa la mujer de Tsia-wu y la muchacha. La mujer se dirigió con lágrimas en los ojos a Liu Lao-ha:

«¿Qué va a suceder, padrecito? ¿Qué delito ha cometido Tsia-wu?»

«No ha ocurrido nada grave», respondió el viejo. «Se ha olvidado de pagar los impuestos.

Ni Tsai-wu ni su mujer sabían que la demora de los impuestos constituía un delito. La mujer miró encolerizada el cerrojo de bronce que colgaba del cuello de Tsia-wu.

Tsiu-hai plegó cuidadosamente la orden de detención y dirigiéndose a Liu Lao-ha dijo:

«Estimado jefe de la comunidad, tú te quedas aquí, y yo me marcho con éste.»

Cogió la cadena. «¡Vamos!», le dijo a Tsia-wu y se dirigió hacia la puerta.

La mujer de Tsia-wu y la pequeña estaban espantadas, pero el viejo Liu Lao-han tuvo una decisión mejor. Se levantó, avanzó algunos pasos hacia la puerta y detuvo a Tsiu Tsiu-hai.

«¡Venerable señor, no vayáis tan deprisa!», le dijo. «¿A dónde queréis ir? Ya oscurece, quedaros y pasad la noche aquí. Yo respondo por este hombre. Y en caso de que necesitéis algo, no tendremos grandes dificultades para conseguirlo. Lo haremos todo para que vuestra estancia sea agradable.» Y dirigiéndose a la mujer de Tsia-wu, dijo el jefe de la comunidad: «Dejad de llorar; es mejor que vayas a tu casa y prepares algo de comer para el señor.»

«¡No es cosa de que me alojéis o no!» objetó Tsiu-hai, «este año no puede compararse con años anteriores. Este año, los impuestos tienen una importancia mucho mayor.»

Sin embargo, volvió sobre sus pasos y tomó asiento. Cuando la mujer de Tsia-wu vio que de momento no marchaban, le dijo al jefe de la comunidad:

«Confío en ti, padrecito. Voy a casa a preparar a tiempo la comida.»

«Venerable señor», dijo Liu Lao-han a Tsiu-hai, «yo respondo por él. Podrías librarle de las cadenas, por este momento. Él tiene su propia finca y ha de trabajar para sacarle dinero».

Tsiu-hai se daba cuenta de que Lao-han era un viejo razonable, pero comprendió que aquello podía tener consecuencias. ¿Y si este deudor escapa? pensaba para sí. Yo no puedo llevarme al viejo como fiador.

«Sí, puedo pernoctar aquí», dijo Tsiu-hai, «pero no puedo quitarle las cadenas a este hombre».

«Bien, si no puedes hacerlo, déjalo estar» indicó el jefe de la comunidad.

«Echate un rato pues debes estar cansado; yo me preocuparé de la cena y mientras podemos charlar un poco.»

Tsiu-hai encadenó a Tsia-wu a la pata de una mesa y se echó en un banco para descansar.

Anocheció. Cuando Liu Lao-han llegó a la casa de Tsia-wu, estaban reunidos allí todos los habitantes de la aldea discutiendo sobre el caso. Rodearon al jefe de la aldea y comenzaron a preguntarle.

«No temáis», dijo Liu Lao-han, «el alguacil no quiere otra cosa que embolsarse algo. Estos casos no significan otra cosa que pagar».

«Podemos pagar», dijo la mujer de Tsia-wu, «pero no sé cuánto dineros necesitamos».

«Si viviéramos en una aldea grande», afirmó el jefe de la comunidad, «bastaría ofrecerle algo de comida. Pero vivimos en un pequeño poblado montañés y con algo así no haremos nada. No tienen que acudir muchos a él, ni tampoco hay que suplicarle. Tenemos que buscar dos o tres personas que puedan poner las cosas en orden. Tenemos que actuar como si esta situación no nos inquietase demasiado. De este modo podremos salirnos con una suma pequeña. Escoged personas que tengan la lengua ágil. Ellos se vendrán conmigo».

Todos respondieron a la vez:

«Usted, padrecito. Usted tiene más experiencia, todos nosotros confiamos en usted.»

La comida estaba terminada. La mujer de Tsia-wu había cocido una fuente de arroz y quería invitar a todos los presentes. Pero ellos lo rechazaron:

«Tenéis poco dinero», le decían sus paisanos, «no podéis permitiros estos gastos».

Tsiu-hai comió hasta saciarse. Liu Lao-han y los otros campesinos pensaban la mejor manera de plantear la cues-

tión. Un muchacho joven había conseguido un dólar en préstamo y se lo dio al jefe de la comunidad.

«Nosotros», comenzó el viejo, «hubiésemos deseado reunir más dinero para ti, pero Tsia-wu es pobre y tiene el dinero muy justo».

Con un dólar chino se podía comprar en aquel tiempo, dos tou de arroz *. No puede decirse, pues, que aquella cantidad fuera pequeña. Pero los cobradores de impuestos, que del Yamen llegaban a yermos poblados montañeses, miraban estas aportaciones con desprecio.

«Si es pobre», respondió Tsiu-hai, «que se ahorre estos céntimos para no caer en deudas. Esta cantidad no la necesito para nada. Ya la conseguiré en Yamen. Él puede quedarse allí durante un tiempo, que no es nada extraordinario».

La suerte peor para un campesino es tener que abandonar el campo en la época de mayor trabajo. No sólo Tsia-wu, sino todos estaban inquietos.

El muchacho joven marchó y consiguió de nuevo otros dos dólares prestados. Pero Tsiu-hai volvió a rechazar el dinero. Se acercaba medianoche. Sun Tsia-wu ya había conseguido cinco dólares prestados, pero Tsiu-hai todavía no estaba satisfecho con esta cantidad. Sun Tsia-wu, al ver que el funcionario no tenía bastante con cinco dólares, se excitó todavía más.

«Padrecito», dijo Tsia-wu, «todos vosotros os habéis molestado por mi caso y habéis prestado tanto dinero. ¿Cómo queréis que os devuelva todo este dinero? Aquí se está tratando sobre una cuestión mía y yo mismo me saldré de esta encrucijada. No quiero que os molestéis tanto por mí. Devolved el dinero a quienes os los han prestado y yo iré mañana a la administración de la provincia».

«¡Así se hace!» dijo Tsiu-hai. «Es un muchacho hon-

* Unos 21'6 kg.

rado, no tiene miedo y vosotros os inmiscuís sin más en cuestiones ajenas.»

Mientras decía estas palabras, pensaba para sí: «Todavía eres muy joven y no te imaginas que la cosa no te será tan sencilla. Allí se te hablará de otro modo.»

«Puesto que no hay dinero», dijo finalmente Tsia-wu, «tendrá que arreglárselas por sí mismo. Ya no hay nada que hacer».

Liu Lao-han se introdujo en la conversación. «Si no quieres solucionarlo de otro modo», le repuso al alguacil, «es evidente que no hay nada que hacer». Recogió los cinco dólares de la mesa y se los devolvió al muchacho que los había pedido prestados. Éste ya tendía la mano para cogerlos, pero el anciano vaciló un poco.

«Bien, venerable señor», repitió, «¿esta cantidad no es realmente suficiente?».

Tsiu-hai, al ver que se llevarían los cinco dólares de no aceptar el acuerdo, cambió repentinamente el tono de su voz y dijo, dirigiéndose al jefe de la comunidad:

«De no ser por ti, esta cantidad sería realmente insuficiente.»

El jefe de la comunidad, viendo que el alguacil aceptaba el trato, le ofreció el dinero.

«Aunque te sientas ofendido», dijo, «toma este dinero».

«Habéis encontrado mi punto flaco», bromeó Tsiu-hai y se metió los cinco dólares en el bolsillo.

Después sacó la llave, abrió el cerrojo, quitó las cadenas y dejó a Tsia-wu en libertad.

Al día siguiente, el alguacil se dirigió a otro poblado montañés. Mientras, Tsia-wu se dispuso a vender su arroz [33].

33. Citado de la traducción del ruso, de Erich Salewski; reproducido, corresponde aproximadamente a la segunda mitad de la narración *Die Bodensteuer.* En *Chinesische Erzählungen,* Berlín 1952, pág. 22 y ss.

VI. LAS CIEN FLORES

(1957-1966)

Cuatro etapas de la revolución literaria en China (expuestas aquí en los capítulos I-IV); Mao mismo caracteriza los decenios comprendidos entre 1917 y 1949. En la quinta etapa (V) podemos referirnos a la propia praxis literaria de Mao, pero no, en cambio, a sus escritos teóricos correspondientes en el tiempo. Por el contrario, para la sexta etapa podemos referirnos a un texto clave: su discurso de febrero de 1957 *Sobre la utilización correcta de las contradicciones en el pueblo* [1]. Esta manifestación debe considerarse como una continuación de sus artículos *Sobre la praxis* y *Sobre la contradicción,* ambos de 1937. Bajo una perspectiva marxista-leninista, desarrolla teoría y praxis, intermediándose constante e incesantemente, en unas condiciones distintas, a saber, las condiciones chinas. La obra de 1957 se divide en doce apartados: a partir de contradicciones de carácter dual (tales *en* el pueblo, tales *con* el pueblo), desarrolla los problemas políticos y económicos, agrarios e industriales. El apartado 8, el más famoso, también

1. Este discurso se sostuvo el 27 de febrero de 1957, en la onceava sesión (prolongada) de la conferencia superior del Estado y el 19 de junio de 1957 se publicó en el *Jen-min Jih-pao,* «después de que el autor hubiera repasado el texto del estenograma e hiciese algunas adiciones» (según la comisión del C. C. del P. C. Ch. para la edición de textos escogidos de las obras de Mao Tse-tung). T. Grimm especula lo siguiente: «Este texto no se publicó hasta la segunda mitad de junio por las circunstancias provocadas por la libre discusión durante el período de las 'Cien Flores' de mayo a junio de 1957». Ver Mao Tse-tung, *Ausgewählte Schriften,* traducido y publicado por T. Grimm, Frankfurt/M. 1963, pág. 78, nota 1.

tiene un interés literario: «*Dejad que cien flores florezcan, que cien escuelas compitan entre sí*» y «*Coexistencia a largo plazo y control mutuo*». Citamos extensivamente la primera consigna de Mao, la consigna de los «cien», inesencialmente reducida.

¿Cómo se llegó a las consignas «Dejad que cien flores florezcan, que cien escuelas compitan entre sí» y «Coexistencia a largo plazo y control mutuo»? Se asentaron en consonancia con las condiciones concretas existentes en China y sobre la base de la conciencia de que en una sociedad socialista existen todavía diferentes clases de contradicciones; se impusieron en consonancia a la necesidad urgente de acelerar el ritmo del desarrollo económico y cultural del país. La consigna dejad florecer cien flores y dejad que cien escuelas compitan entre sí, ha de promover el florecimiento de las artes y el progreso de la ciencia, la prosperidad de una cultura socialista en nuestro país. Pueden desarrollarse libremente formas y estilos diferentes en el arte y pueden competir entre sí diferentes escuelas científicas. Creemos que para el desarrollo del arte y de la ciencia es perjudicial imponer con medidas administrativas determinados estilos o determinadas concepciones, prohibiendo las demás. La cuestión sobre qué arte o ciencia sea correcta o falsa debe solucionarse a través de una discusión libre entre los artistas y los científicos y en la actividad práctica artística y científica. No debe resolverse reglamentándola simplemente. Frecuentemente se requiere un tiempo de prueba para poder determinar si algo es correcto o falso. En el pasado, lo nuevo y correcto no conseguía, en general, el reconocimiento de la mayoría de los hombres y sólo podía imponerse indirectamente y a lo largo de una lucha. Frecuentemente, lo bueno y lo nuevo no era considerado como una flor fragante, sino como una planta venenosa. El descubrimiento del sistema solar de Copérnico y de la teoría de la evolución de Darwin se consideraron

falsas en un principio y no lograron imponerse, sino tras una dura lucha. La historia de China ofrece ejemplos semejantes. En la sociedad socialista, las condiciones para el surgimiento de lo nuevo son fundamentalmente distintas a las de la vieja sociedad; son mucho mejores. Sin embargo, todavía sucede a menudo que nuevas fuerzas sean ahogadas e ideas razonables sean asfixiadas. Por esta razón hemos de ser precavidos en nuestros juicios sobre lo que es correcto y es falso en la ciencia y en el arte, debemos impulsar la discusión libre y evitar las conclusiones rápidas. Nosotros creemos que este proceder asegurará un desarrollo relativamente más favorable a las ciencias y a las artes [2].

La consigna «Cien escuelas» recordará a los historiadores un período antiguo de la historia de China, conocido por *Chan-kuo*, período de «la guerra entre los Estados», por su pluralismo estatal y político. Estos siglos comprendidos entre el año 480 aproximadamente y el año 221 (años en los que tuvo lugar la caída de la dinastía Chou y el lento apogeo de la dinastía Ch'in, período en el que el Imperio, lejos de unirse, se desmoronó) podrían denominarse «el período en el que florecieron cien escuelas». La tendencia del confucianismo «sólo era una entre muchas y carecía absolutamente de influencia. Tenía que enfrentarse con otras corrientes que también pugnaban entre sí. Era la época de la filosofía clásica china, de la discusión y de la formación de escuelas más activas, una época, en fin, cuya plenitud y profundidad no se han vuelto a alcanzar jamás. Un mundo desquiciado —el del feudalismo— buscaba la solución al problema de configurar lo nuevo y de dirigir el Estado y la sociedad» [3]. No es casual que Mao Tse-tung recoja en 1957 la expresión «Cien escuelas», históricamen-

2. Mao Tse-tung, *Sobre la utilización correcta de las contradicciones en el pueblo*, apartado 8.

3. Citado de H. Franke/R. Trauzettel, *Das Chinesische Kaiserreich*, Frankfurt/M. 1968 (Fischer Weltgeschichte, Bd. 19), pág. 57.

te tan rica de sugerencias y políticamente tan comprometida. De nuevo se trata de un mundo desquiciado, el de la burguesía; de nuevo hay que transformar el Estado y la sociedad, y tanto la política y el pensamiento como la poesía. Considerado desde un punto de vista histórico, el lema parece grandielocuente, desde una posición marxista parece correcto. Sigue diciendo Mao Tse-tung:

El marxismo también ha logrado implantarse a través de la lucha. Al principio se oprimía el marxismo con toda clase de medios y se le consideraba como una «planta venenosa». En muchos países del mundo todavía se ataca al marxismo y se le considera como una «planta venenosa». Por el contrario, en los países socialistas su situación es distinta. Pero incluso en estos países existen ideologías nomarxistas y antimarxistas. Con respecto a las relaciones de propiedad, en nuestro país la transformación socialista se ha llevado a término en lo esencial y las grandes luchas de clases, turbulentas y característica del período revolucionario también han acabado en lo esencial. Sin embargo, todavía existen restos de las clases destituidas de los terratenientes y compradores [4], todavía existe la burguesía y la pequeña burguesía se encuentra, precisamente ahora, en pleno período de transformación. De hecho, la lucha de clases no ha terminado todavía. La lucha de clases entre el proletariado y la burguesía, la lucha de clases entre las diversas fuerzas políticas y la lucha de clases en la esfera ideológica [5] entre el proletariado y la burguesía, serán largas y complejas, y en algunos momentos incluso serán muy duras. El proletariado trata de transformar el mundo según

4. *Compradores:* negociaban en los puertos comerciales con comerciantes extranjeros como corredores intermediarios. Para su historia, ver T. Grimm en su edición citada anteriormente (nota 1), pág. 112, nota 2.

5. *Ideología, ideológico;* véase T. Grimm, *op. cit.*, pág. 96, nota 10: «El *i-shih hsing-t'ai* chino es mucho más gráfico: 'la actitud (esencia, característica) de la conciencia'».

su propia concepción y la burguesía hace otro tanto. En este sentido, la cuestión «¿Quién a quién?», entre el socialismo y el capitalismo, todavía no se ha decidido definitivamente. Los marxistas todavía no constituyen más que una minoría de la población total e incluso una minoría entre los intelectuales. Por esta razón, el marxismo ha de desarrollarse, ahora como antes, en la lucha. El marxismo sólo puede desarrollarse en la lucha. Y esto no sólo es válido para el pasado y el presente, sino también para el futuro. Lo verdadero se desarrolla siempre en la lucha contra lo falso. (...) Estas luchas no terminarán jamás. Es la ley de desarrollo de la verdad misma y por supuesto es también la ley de desarrollo del marxismo.

Todavía se precisa largo tiempo para que la lucha ideológica entre el socialismo y el capitalismo en nuestro país pueda decidirse en victoria o en derrota. Ello se debe a que en nuestro país, la influencia de la burguesía y de los intelectuales procedentes de la vieja sociedad, todavía subsisten y subsistirán durante largo tiempo como ideología de clase. Si no comprendemos enteramente, o siquiera reconocemos este hecho, cometeremos un error extremadame grave e ignoraremos la necesidad de la lucha ideol es. La lucha ideológica se diferencia de otras formas de icar- En esta lucha no debe procederse mediante la si s. Pero lencia, sino con métodos de convencimiento métodos Actualmente, el socialismo goza de una gra do el empe- en la lucha ideológica. Los órganos decis ecesitamos son encuentran en manos de los trabajadores ables. Con una del proletariado. El Partido Comunista ngún problema [9]. de una gran confianza. Aunque en tan lagunas y errores, toda persona que servimos fielmente al pue allar a quien, anteriormente, y en condiciones de le ease también la nota 76 de mi arración con el pu na (2), en *Grosse Mauer, Grosse Methode,* y que en el g. 323. se-tung, *op. cit.*, pág. 25 y ss. Los subrayados son Tanto la

como los intelectuales de la vieja sociedad, tienen una orientación patriótica. Están dispuestos a servir a su patria socialista, cada día más floreciente, y saben que no encontrarán apoyo alguno, ni existe futuro para ellos, si se separan del socialismo y de los trabajadores guiados bajo la dirección del Partido Comunista [6].

Lucha de clases política que «será larga y compleja, y en algunos momentos incluso será muy dura»; lucha de clases ideológica, en la «que no debe procederse mediante la simple violencia, sino con métodos de convencimiento persuasivo» —precisamente aquel análisis y esta máxima caracterizarán la Revolución Cultural [7]. En 1957 habla de nuevo Mao Tse-tung sobre política de clase y crítica de clase:

Podría preguntarse: ¿El marxismo, reconocido por la mayoría del pueblo de nuestro país como la ideología dirigente, aún puede criticarse? Por supuesto que sí. El marxismo, en tanto que verdad descubierta científicamente, no teme ninguna crítica. Si la temiera y fuera vencido por la [illegible]ítica, no sería nada. (...) Los marxistas no deberían te[illegible]er ninguna crítica, viniera de donde viniese. Todo lo peq[illegible]rio. (...) La política de dejar florecer cien flores y pleno[illegible]ue cien escuelas compitan entre sí, no debilitará clases [illegible]n dirigente del marxismo en el terreno ideológico, el proleta[illegible]contrario, la fortalecerá.

diversas fue[illegible]de ser nuestra política frente a las ideas ideológica [5] enti[illegible] problema es sencillo por lo que respecta gas y complejas, [illegible]ucionarios declarados y los saboteadores duras. El proletar[illegible]plemente les suprimimos la libertad de

4. *Compradores:* ne[illegible] de falsas ideas *en* el pueblo, la comerciantes extranjeros cò[illegible] historia, ver T. Grimm en su *utilización correcta..., op. cit.*, pág. 1), pág. 112, nota 2.

5. *Ideología, ideológico;* véase T. Grim[illegible] nota 10: «El *i-shih hsing-t'ai* chino es muchonciano. Mao Tse- actitud (esencia, característica) de la conciencia'». [illegible] filósofo Sung [illegible]su compor-

cuestión es muy distinta. ¿Pueden prohibirse tales ideas e impedirse que se exterioricen? Ciertamente, no. Tratar de resolver los problemas ideológicos existentes *en* el pueblo... con métodos simples, no sólo no es eficaz, sino incluso perjudicial. Por otra parte, las ideas verdaderas, si se cuidan como en un invernadero... no triunfarán sobre las ideas falsas. Por esta razón, sólo a través de la discusión, de la crítica y del convencimiento podremos desarrollar realmente las ideas verdaderas y superar las ideas falsas; sólo así podrán resolverse realmente los problemas.

La ideología de la burguesía y de la pequeña burguesía aparecerá ineludiblemente. Destacarán inevitablemente y en todas formas, en las cuestiones políticas e ideológicas. Es imposible exigir que las cosas no se desarrollen en este sentido. Nosotros no debemos impedir que aparezcan por medio de la violencia; por el contrario, hemos de dejar que aparezcan a la luz del día. Una vez presentes, hemos de enfrentarnos a ellas y, por consiguiente criticarlas. No cabe la menor duda de que tenemos que criticar toda clase de concepciones falsas. Indudablemente no es factible retener la crítica y contemplar pasivamente la difusión y la propagación por todos los lugares de falsas concepciones. Donde quiera que aparezcan los errores tienen que criticarse y las plantas venenosas tienen que ser arrancadas. Pero la crítica no debe ser dogmática, no debe utilizar métodos metafísicos; por el contrario, debe ponerse todo el empeño en aplicar métodos dialécticos. Lo que necesitamos son análisis científicos, argumentos incontestables. Con una crítica dogmática no puede resolverse ningún problema [9].

tamiento»; por consiguiente, hacer callar a quien, anteriormente, ha hecho callar al pueblo. Véase también la nota 76 de mi artículo *Dialektik in China* (2), en *Grosse Mauer, Grosse Methode,* Stuttgart 1968, pág. 323.

9. Mao Tse-tung, *op. cit.*, pág. 25 y ss. Los subrayados son míos.

¿De qué se trata, a qué se tiende, qué se defiende, respecto a lo nuevo en la literatura y el arte? ¿Qué es lo que no se ha intentado y lo que no se intenta (para definir por negaciones)? La respuesta mejor documentada a estas cuestiones se encuentra en la narración *La construcción del puente* de Liu Pin-yen (n. alrededor de 1930), cuyo personaje central Lo Li-cheng sería —para juzgarlo con Andreas Donath— «una de las figuras más notorias de la literatura socialista actual» [10]. Lo (el protagonista) no sería «únicamente un hábil constructor de puentes, sino sobre todo, un especialista de la difícil técnica... de conservar su cargo a lo largo de las reiteradas purgas. Apenas tiene tiempo para llevar a cabo su propia tarea, la construcción de puentes, pero consigue asegurar su cargo». El resultado sería unívoco si el brigadier Lo, que merodea de un lado para otro, tuviera al autor de su parte.

(...) A finales de abril el agua del río Amarillo se hizo negra.

Esto era un signo de alarma; el raudal se encontraba muy cerca. En esta parte del río, los constructores de puentes se enfrentaban cada año a dos amenazas de la naturaleza; en primavera la riada y en invierno, los hielos.

De día a día crecía visiblemente el nivel del agua y la velocidad de la corriente aumentaba. Y en el corazón de los hombres, la preocupación crecía a un ritmo aún mayor. Pues si con toda rapidez no se llegaba a terminar de construir los pilares por encima del nivel del agua, se perdería medio año; hasta otoño, en que la corriente disminuye, no podría reemprenderse el trabajo. Repentinamente, se aceleró el ritmo de trabajo.

Pero la corriente no quería ceder. Quería ganar la preferencia incondicionalmente. Asediaba brutalmente el trabajo que se llevaba a cabo en los pilares y amenazaba con arrastrar el armazón de planchas de hierro por el río.

La estación de control del nivel comunicaba diariamente por teléfono el estado de desarrollo de la corriente y su velocidad. Podían contarse con los dedos los días tranquilos en los que podía trabajarse con seguridad. Pero en los dos grandes puentes del río Amarillo se trabajaba aún en los pilares. Había el peligro de que la corriente arrastrara consigo los armazones de hierro.

El siete de mayo, la presión del raudal había inclinado ligeramente hacia atrás el armazón de hierro del primer pilar del arco del puente. ¿Debía proseguirse el trabajo? ¿O bien había que reforzar primero el armazón? El director técnico no podía decidirse y pidió un consejo a la dirección de la brigada. El brigadier Lo se apresuró a inspeccionar la cabeza del puente; después regresó rápidamente con el rostro serio y rígido: ¿Debía continuar el trabajo? No estaba seguro de poder terminar el pilar hasta una altura superior al nivel del agua. ¿Qué se tendría que hacer si se desmoronaba el armazón o si la corriente arrastraba a los obreros? ¿Acaso debía detenerse el trabajo? ¿Pero, qué sucedería si la corriente, contra los pronósticos, se precipitase con demasiado ímpetu, perdiéndose con ello toda posibilidad de levantar los pilares por encima del nivel del agua? ¿Quién cargaría la responsabilidad por ello? Había que dar con una solución rápidamente, tenía que tomarse una decisión rápida. Pero esto era sencillamente demasiado difícil. Indistintamente de lo que se decidiera, no existía una seguridad del cien por cien, siempre quedaba un setenta por cien de posibilidades de cometer un error. Quien cargara con esta responsabilidad posiblemente no encontraría después ninguna indulgencia.

En medio de estos apuros, tuvo una iluminación: pedir instrucciones al consejo de trabajos públicos. No existía receta más razonable. No tenía más que hablar con el jefe del departamento o con el director y ya no habrían

10. En el prefacio de la antología editada por él *China erzählt*, Frankfurt/M. 1964 (Fischer Bücherei, 635), pág. 18. Allí se dice también: «El estilo de Liu Pin-yen es de un realismo áspero. La narración sigue el modelo literario de un reportaje».

más problemas, y desaparecerían todas las dificultades.

El brigadier cogió inmediatamente el teléfono. El jefe del departamento no estaba, ni tampoco su suplente. De nuevo no los encontró, cuando llamó por segunda vez. Finalmente, en la tercera vez, el jefe del departamento recogió la llamada desde su puesto. Pero el brigadier Lo había mirado por lo menos la orilla del río, mientras que el jefe del departamento ignoraba el estado del agua. Naturalmente, tenía que imaginárselo. Se acordó que por la noche se comunicaría telefónicamente la opinión del consejo.

Mientras Lo Li-cheng llamaba por teléfono, respondiendo excitadamente, el oleaje del río Amarillo irrumpió varias veces con toda su fuerza contra el armazón de hierro. Alrededor de las cinco de la tarde, mientras el brigadier Lo escuchaba tranquilamente la voz del jefe del departamento por teléfono, el armazón se tambaleó inclinándose hacia atrás. Los obreros que estaban en la orilla querían subir hasta él para rescatar las máquinas. Pero era un riesgo realmente serio. Nadie quería perderlas. A las cinco y media los maderos del puente comenzaron a crujir y alrededor de las seis el agua arrancó el puente-guía del armazón de hierro. Cuando a las siete, el ingeniero jefe aguardaba de nuevo una llamada en su despacho, irrumpió del exterior el griterío excitado, caótico y asustado de las masas. Lo Li-ching sabía lo que había sucedido sin necesidad de verlo. Sin embargo, se apresuró hacia la orilla junto a la multitud. Al llegar al río ya no se veían ni los restos del armazón. A su lado, un obrero lloraba.

«¡Más de cien planchas de hierro! ¡Cómo podremos rescatarlas del agua!»

«¡Pero tienen que rescatarse! ¡El pilar tiene que estar en este lugar!»

«¡El agua también se ha llevado las bombas!»

Los obreros discutían sobre los daños ocasionados por esta catástrofe de la naturaleza. El brigadier tenía mayor clarividencia porque ya había previsto todo lo sucedido. Si

se quisiera, podría calcular en diez minutos el valor de los gastos de salvamento, de materiales y la pérdida de tiempo de trabajo. Pero en aquel instante pensaba algo muy distinto:

«Qué suerte la mía; por fin, he salido de apuros con mi llamada. Suceda lo que suceda, yo no he hecho más que pedir instrucciones»[11].

El brigadier Lo Li-ching no se ganó el aplauso del autor; por el contrario, éste trata de desenmascararlo. Pero el autor Liu Pin-yen tampoco se ganó el aplauso del partido, sino todo lo contrario. Fue criticado como un escritor que persuadía fácilmente a los lectores; no hacía más que entrever a un oportunista como Lo, pero no lo superaba. Por esta razón —y apenas por la deficiencia formal o la primacía de un héroe «negativo»— Liu recibió la prohibición de escribir a partir de 1957. ¿Qué otra cosa podía hacer que seguir las consignas de Chou Yang, ministro de cultura desde 1949 (!), según las cuales, había que criticar todas y cada cosa que estuvieran desacreditadas? Por su parte, Chou Yang se apoyaba fundamentalmente en el lema de 1957 de las «cien flores», si bien hubiera debido conservar la licencia literaria en los límites de la responsabilidad política. A él, el auténtico culpable, no le alcanzó el veredicto hasta 1966-67, en el invierno de la Revolución Cultural[12]. Pero nos encontramos todavía en el año 1957: el 27 de febrero, Mao Tse-tung sostuvo su discurso *Sobre la utilización correcta de las contradicciones en el pueblo*, el 12 de enero dirigió una carta a los editores de la revista mensual *Shih-k'an* («Poesía») —y concretamente sobre su propia actividad, tanto política, como poética.

Queridos K'o-chia y camaradas,

hace ya algún tiempo que recibí vuestra amable carta

11. Liu Pin-yen, *La construcción del puente (Brückenbau)*. En la antología mencionada en la nota 10, pág. 169 y ss. Traducida al alemán por Klaus Walther. Citado en el comienzo del capítulo V.

12. Otros aspectos de Chou Yang, véanse en el capítulo VII.

y siento tardar tanto en responder. Tal como deseábais, he copiado en hojas separadas todas mis poesías clásicas que he podido recordar; las adjunto a esta carta. Con las ocho que me habéis mandado, suman en total dieciocho. Os ruego que me comuniquéis vuestros comentarios y vuestra crítica.

Hasta ahora no quería dar a conocer oficialmente estas cosas, porque estaban escritas en estilo antiguo. Me preocupaba que pudieran suscitar una tendencia equivocada y que su influencia entre los jóvenes fuera mala. Por lo demás, ni son muy poéticas, ni tienen nada de particular. No obstante, si consideráis que deberían publicarse y que, a su vez, podrían corregirse los errores de impresión de algunas versiones que circulan, publicadlas tranquilamente.

(...) Es evidente que nuestra poesía debe escribirse fundamentalmente en la forma moderna. También podemos escribir perfectamente algunos versos en forma clásica, pero no es aconsejable animar a los jóvenes en este sentido, pues, estas formas limitarían su pensamiento y resultan muy difíciles de aprender. Os hago partícipes de esta opinión para que la tengáis en consideración [13].

Si en la literatura china contemporánea, que ha de ser socialista, el narrador Liu Pin-yen será considerado con un valor dudoso, el lírico Mao Tse-tung, lo será con un valor fundado. En su propia *Carta sobre la composición poética* plantea el problema que se desprende ello, un dilema entre

13. La carta se ha publicado en el facsímil del manuscrito y en texto inglés en Mao Tse-tung, *Nineteen Poems,* Pekín 1968, pág. 7. Esta edición contiene un prefacio y un comentario extensivo de Tsang K'o-chia. Cuando Mao scribió la carta, no habían más que dieciocho poesías; en la edición de Pekín se publicó con el número diecinueve la poesía *Respuesta a Li Shu-i,* escrita el 11 de mayo de 1957 y publicada por vez primera en enero de 1958 — en las ediciones completas de las 37 poesías de 1963/64 aparece bajo el número XXVI.

el estilo «antiguo» y el «nuevo», y si cabe, entre la ideología, reconocible formalmente, de la burguesía y del proletariado. ¿No se contradicen sus poesías con las reivindicaciones formuladas en 1919: una literatura para el pueblo llano, una lengua para el pueblo llano y, por consiguiente, una lengua llana y una literatura llana? [14]. Desde hace tiempo, ciertos «conocedores» tratan de oponer polémicamente la política y la lírica en Mao: «Mao Tse-tung formuló el lema «cien flores florecerán»... En esta ocasión se puso de manifiesto que el jefe supremo del partido y del Estado, en lo que respecta a su persona, rendía tributo a la infame concepción trotsquista «Política marxista — arte burgués». Mientras prescribía categóricamente a sus intelectuales las tareas de agitación y propaganda, él mismo pincelaba cálidos versos en su apacible estancia. (...) Generalmente, las poesías ofrecidas para su publicación tienen un motivo político actual, pero precisamente por eso su separación del realismo socialista aparece con mayor claridad. (...) Incluso el clamor de las batallas parece oírse de lejos. Las almas de los camaradas muertos ascienden hasta el arco iris, son recibidos por los santos con licores de flor de canela y la diosa luna desprende lágrimas, tan pesadas como la lluvia» [15]. Lo que los chinos mismos manifestaron durante la Revolución cultural; parece tener mayor peso. Un artículo de Wu Chi-yen contesta a Chou Yang, en ocho puntos de un programa revisionista de literatura y arte (pero, ¿no contesta también al lírico Mao?); en el punto seis puede leerse:

Chou Yang se opuso a la crítica literaria y artística proletaria, afectando la lucha que reivindica el frente proletario de literatura y arte y rechaza la ideología burguesa en este frente.

14. Véase capítulo I.

15. Jürgen Rühle, *Literatur und Revolution,* Köln-Berlín 1960, pág. 498 y ss. Las últimas frases citadas se refieren a la poesía de Mao Tse-tung mencionada en la nota 13, *Respuesta a Li-Shu-i;* véase infra. Que Rühle considere la carta de Mao del 12 de enero de 1957 como una prueba de su «todavía mala conciencia» *(ibíd.)* muestra su incomprensión de los problemas de la literatura china moderna.

(...) Existen dos criterios en la crítica literaria y artística: el político y el artístico. El presidente Mao ha dicho: «En toda sociedad de clases, cada clase tiene sus propios criterios políticos y artísticos. Pero en toda sociedad de clases, cada clase pone siempre en primer lugar el criterio político, y en segundo lugar, el artístico.» Pero Chou Yang se opuso a esta sugerente tesis del presidente Mao con el siguiente absurdo: «Sólo podrá ponerse la política en primer lugar cuando se haya alcanzado un alto nivel artístico» [16].

La cuestión gira en torno de si Mao Tse-tung ha traicionado su propio voto que defiende la primacía de la política con respecto al arte. Escojamos su poesía *Respuesta a Li Shu-i* (del 11 de mayo de 1957) como testimonio.

Perdí a mi altiva Yang, perdiste a tu Liu;
¡Oh álamo, oh sauce! Ligero vuelas al noveno cielo.
Wu Kang, preguntado, interrogado por lo que llevaba ahí,
y Wu Kang le ofreció licor de flor de canela.
El solitario Ch'ang O extiende sus amplias mangas,
espacio de diez mil millas para danzar por las armas fieles.
Súbitamente la noticia: en la tierra se ha rendido el tigre;
rompen en llanto, como tormentas de lluvia [17].

16. Wu Chi-yen, *Weist das revisionistische Literatur — und Kunstprogramm Cou Yangs zurück.* En *Peking Rundschau* 1966/34 (del 23 de agosto de 1966); la crítica a Chou Yang se ha publicado enteramente en los números 33 a 35.

17. Véase mi traducción en *Mao Tse-tung '37 Gedichte'*, Hamburg 1965, pág. 35 (München 1967, pág. 32). En este lugar he traducido las líneas uno y dos:

«Perdí a mi altivo álamo, perdiste a tu sauce;
¡O Yang, I Liu! Ligero vuelas al noveno cielo.»

Posteriormente me indicaron de Pekín que en el primer verso tenían que decirse los nombres, y en el segundo, los árboles (sinónimos); pues sólo podría hablarse del volar del sauce y del álamo por tratarse de árboles de particular ligereza. Acepto gratamente esta indicación ya que es evidente; por otra parte manifiesta mi tendencia a «desmitificar» en la interpretación y no contradice a ésta — pues no son ni los álamos ni los sauces, sino Yang K'ai y Liu Chih-hsün quienes «preguntaban e interrogaban». El artificio lírico de Mao Tse-tung escribió este *tz'u* el 11 de mayo de 1957 para la camarada Li Shu-i, maestra de lengua en la décima escuela media de Ch'angsha, Hunan. En el *tz'u*, el sauce *(liu)* se refiere al marido de la camarada Li-Shu-i, Liu Chih-hsün, un patriota entusiasta. Era un viejo compañero de lucha del camarada Mao Tse-tung; en 1923 se adhirió al Partido Comunista Chino, era miembro del gobierno de la provincia de Hunan, participó en el levantamiento de Nanch'ang y cayó en 1933 en la batalla Hung-hu, Hupei. 'Álamo altivo' *(yang)*, se refiere a Yang K'ai-hui, una patriota entusiasta. En el año 1930 fue asesinada por el reaccionario Ho Chien, cuando el Ejército Rojo se retiraba de Ch'angsha; era una buena amiga de la camarada Li Shu-i. En enero de 1957, la camarada Li Shu-i envió al camarada Mao Tse-tung un *tz'u* que ella había escrito en memoria del camarada Liu Chi-hsün. Como respuesta, el camarada Mao Tse-tung le escribió este *tz'u*. Quien no lo sepa puede llegar a pensar a través de la poesía y su explicación, que Yang K'ai-hui era la mujer de Mao Tse-tung. Él contrajo matrimonio con ella, la hija de su profesor Yang, en 1920. Su matrimonio con la estudiante de Pekín que se convirtió en comunista y en una activa dirigente de juventudes, tiene el valor de un 'romance ideal'. El modo de alabar a los muertos es inimitablemente chino: ella llega a pertenecer a los longevos — y no en virtud de su persona, que no entra en cuestión, sino por su patriotismo. Como mujer de Mao Tse-tung tampoco tiene ni más ni menos valor que Liu Chih-hsün.

Esta poesía requiere una explicación, por lo menos para lectores que no sean chinos. Reproduzco mi comentario de 1965.

En ediciones anteriores (por ejemplo en la edición de Hongkong de 1958), esta poesía se titulaba *Yu hsien;* en las traducciones de Pekín hasta 1960, no del todo literalmente, «The inmortals» o «Les Inmortels»; la traducción más precisa, pero que aún puede dar lugar a malentendidos, sería «Viaje a los Inmortales». Tradicionalmente, el título pertenece a determinado género lírico que Mao utiliza ex-

presamente en sus estrofas: «Les mando» escribió a Li Shu-i, «'Los inmortales'. A diferencia de las poesías antiguas del mismo género, en este *tz'u* [18], el autor no entra en el tema que trata sobre un viaje imaginario al cielo. Pero incluso pueden hallarse ejemplos de este tipo en la poesía antigua, como aquel poema que canta 'la séptima noche de la séptima luna'» [19].

El malentendido —absolutamente un ejemplo de falsa conciencia en la sinología— concierne, en chino, al *hsiem:* emblema de quienes viven una vida de una cualidad particular. Verbalmente ha significado «elevarsse a las alturas» y posteriormente «saltar y danzar» y se utiliza en fenómenos de levitación oculta y ascensiones mágicas; los taoístas han atribuido el *nomen agentis* a sus genios. Pero nadie llegará a convertirse en santo y tampoco alcanzará el *hsiem* porque Dios le hubiera escogido o la naturaleza le hubiera destinado para ello. Para esta aitiología, la exigencia de explicar lo social por lo social mismo sería incongruente, simplemente sería similar a los *idola* de Bacon que un sociólogo y en general, un científico, no debe considerarlos como la verdad de las cosas, a pesar de que los encuentre en primer lugar y en todas partes. Indudablemente se trata de una sustitución común en la que un status social se convierte completamente asocial, irreal y mitológico: el hombre que en tiempos pasados volaba, ha de ser un hombre volador y tiene las alas únicamente como signo de su estado. Se supone que quienes dominaban el Yin

18. Un *tz'u* (cuyo término ya hemos empleado en la nota 17) es una canción con un ritmo —como diría Brecht— irregular. Es el opuesto del *shih* cuya prosodia, en el ritmo y en la secuencia de tonos, sigue reglas estrictas. Pero el *tz'u* también se remonta a reglas clásicas.

19. Esta carta no consta en la edición de Pekín de las 37 poesías, pero se encuentra en la edición de Hong Kong de 1958 (p. 45 y ss.); las traducciones de las diecinueve poesías en inglés (pág. 31) y en francés (pág. 43), Pekín 1958 y 1960 respectivamente, también la publican.

tenían «un pájaro como símbolo... sus antepasados mitológicos eran considerados pájaros o aves... Así, cuando los taoístas hablan del volar por los aires, quieren decir que son semejantes a sus antepasados mitológicos» [20].

Por consiguiente, anhelan el *hsien;* los chinos creen en él resueltamente: que ellos son *como* sus antepasados, en la medida en que aquellos sean imágenes modelos. Efectivamente, tal existencia califica tanto la extensidad como la intensidad; si se vive según el orden, la existencia es favorecida, se vive largo tiempo. Lo que recordaba en la poesía XXI [21] se convierte en la Respuesta a Li Shu-i: tu marido, mi mujer son semejantes a las aves, su vida entregada a China no ha acabado. (Mao la denomina *chung hun,* «almas fieles»; este *chung* se refiere a la fidelidad al Estado y el amor a la patria, este *hun* significa almas, cuyos cuerpos subsisten.) Este concepto de inmortalidad dista mucho del nuestro, la vida eterna de los cristianos; —*hsien,* «viejo, pero no muerto», define el diccionario *Tz-u hai*—. También es muy diferente el egoísmo taoísta por el cual, uno desea prolongar su vida por propia estima. La grulla que el *hsien* llevaba a sus espaldas, como antes el Tzu-an [22], para poder volar al K'un-lun, representaba ambas cosas a la vez: a medida que envejecía, auguraba la longevidad. Su llamada dio nombre a la «alarma de la grulla», una «señal que avisa el peligro inminente para el bienestar común» [23].

El K'un-lun, situado en lo alto, al noroeste de la tierra habitable, constituye el noveno cielo; esta montaña del mundo quizá sea el Empyreum y en todo caso es la morada de los hombres longevos. Allí viven los famosos *pa*

20. Hermann Köster, *Symbolik des chinesischen Universismus,* Stuttgart 1958, pág. 89, nota 270; véase en este lugar todo el apartado titulado *Symbole des Lebensdranges.*

21. Véase mi explicación, *op. cit.,* pág. 120 y ss. (pág. 115 y ss.).

22. Véase la poesía *La torre de la grulla amarilla* (IV).

23. H. Köster, *op. cit.,* pág. 92.

(«ocho») *hsien* que desde antaño hacen las veces de espíritus guardianes de la longevidad, como figurillas de la felicidad burguesa. Tradición depravada, sea como patrón de los enfermos, o como garante de los antepasados, su prestigio social no parece enteramente encubierto. Pero los «viajeros de las almas» no se encuentran con ellos, con este *tz'u,* de modo alguno, más bien tienen que ver con Wu Kang o con Ch'ang O, los desterrados por un ansia de vivir punible. Wu Kang, un mago de los tiempos antiguos, quiso imponerse por el delito de posesión de un elixir de vida; está condenado a cortar el cinamomo de la luna que siempre vuelve a crecer; el Sísifo de China. Ch'ang O habría robado este elixir a su marido y se habría refugiado en la luna; desde hace cuatro mil años expía en la soledad. Licor de flor de canela en un tormento inacabable, danzas en espacio infinito... —ambos ansiaban con egoísmo y se convirtieron en lo contrario: «longevos».

A los patriotas les corresponde algo diferente. Se dan cuenta de que el reaccionario, contra el que arriesgan su vida, ya no devora a ningún hombre; Tsiang Kai-shek ha perdido todo su prestigio. Aquel «orden nuevo y *duradero* de la civilización» cuya edad avanzada anuncia la longevidad, le ha liquidado [24]. A quienes han rendido grandes servicios a la patria, a todos ellos, les corresponde su derecho póstumo: la gloria del *hsien;* pero ya no se trata de una comunidad de santos, sino de una sociedad de hombres felices. Mientras, Yang Kai-hui y Liu Chih-hsün lloran. La traducción inglesa de Pekín, de 1960, decía: «And for joy they break into tears of torrential raisn», mientras que en 1958 faltaba, al igual que en chino, la adición «*for joy*» [25]. Ciertamente, no son lágrimas de alegría; no es

24. Véase Marcel Granet, *La pensée chinoise,* París 1934, pág. 405; en alemán con el título de *Das chinesische Denken,* München 1963, pág. 304.

25. 1958, en Mao Tse-tung, *Nineteen Poems,* pág. 30; 1960, en Mao Tse-tung, *Poems* (*Chinese Literature Monthly* 1960/I, pág. 3).

casual que Mao Tse-tung se refiriese a «la séptima noche de la séptima luna» en su carta a Li Shu-i.

En el calendario lunar chino, esta noche estaba señalada. El pastor y la tejedora (águila y wega) separados durante todo el año a uno y otro lado de la vía láctea, un foso abismal entre los amantes, se encuentran. La tejedora fue casada con un vecino por su padre, el dios sol; aquél guardaba el rebaño junto al río de plata. Pero la muchacha se hizo tan perezosa como antes era diligente, y el padre les separó de nuevo en las dos orillas de la vía láctea. El pastor sólo podía ver a su manada una vez al año, precisamente en esta noche; para ello, las urracas tenían que tender un puente. Al llegar la muchacha temió que una tormenta de lluvia agitase la corriente; sin embargo, los pájaros acudieron volando a plena luz de sol. A este tema se refiere la metáfora: Yang K'ai-hui y Liu Chih-hsün, si bien continuarán viviendo, no volverán a ver jamás a sus personas más queridas. No acuden las urracas a tenderles un puente ala con ala, en el que puedan apoyar sus pasos; y todo el llanto no hace más que profundizar la separación [26].

Quizás pueda añadirse que la lírica requiere un comentario por razones estilísticas o temáticas [27]. ¿Pero esta poesía, no requiere también una justificación de su contenido? ¿Su realismo, que está fuera de duda, no se entrelaza con el romanticismo? De hecho, estas antítesis del realismo-romanticismo aparece en todas las poesías de Mao y constituyen precisamente «una unión ejemplar del realismo revolucionario con el romanticismo revolucionario» [28]. Ambos conceptos adquieren una cualidad nueva, en tanto que destruyen su viejo con-

26. De *Mao Tse-tung, '37 Gedichte'*, pág. 134 y ss. (pág. 218 y ss.).

27. La poesía *Respuesta a Li Shu-i* también es comentada extensivamente para los lectores chinos por Tsang K'o-chia, loc. cit., pág. 60 y ss.

28. Formulaciones de *China im Bild,* Pekín 1964/7.

tenido burgués, transformándose en conceptos socialmente constructivos, *revolucionarios*[29]. Kuo Mo-jo, poeta de altura al que Mao Tse-tung ha dedicado dos poesías, expone la teoría literaria de esta praxis lírica: en 1958, publicó su artículo *Romanticismo y Realismo*; con esta pareja de conceptos se pone de relieve una norma comprendida dialécticamente que conserva en sí misma una tensión tal como la de dos llegando a ser uno[30]. No faltó la imputación de los moscovitas, que políticamente fieles, también se habían enemistado con Pekín en el campo de la estética; según esta crítica, la poesía china «oculta la verdad en la creación estética», por lo que naturalmente, «se había llegado al abandono del realismo socialista».

Los estetas chinos preconizan el descubrimiento de un «nuevo» método artístico. ¿De qué clase de método se trata? (...) Un artículo de Kuo-Mo-jo... nos ofrece una respuesta exacta a esta cuestión. (...) El artículo de Kuo-Mo-jo está dedicado fundamentalmente a la obra poética de Mao Tse-tung publicada en aquella época. Hubiera sido posible ignorar estas poesías, de no ser los comentarios de Kuo Mo-jo y otros estetas chinos que las incorporaron a un «método artístico nuevo». (...) No es difícil comprender la «exageración romántica» de la que estamos tratando. De hecho es un romanticismo simbólico-alegórico muy alejado de la realidad. (...) Mencionamos todo esto con la única finalidad de subrayar enérgicamente que por mucho que se inclinen los teóricos chinos ante el «realismo revolucionario», en realidad, han rechazado el realismo en su programa estético. Predican abiertamente una concepción subjetivista de la creación artística, disfrazada bajo el nombre cifrado de «romanticismo revolucionario»[31].

29. Este tema se desarrolla en *Mao Tse-tung, '37 Gedichte'*, loc. cit., pág. 57 y ss. (pág. 51 y ss.).

30. En *Hung Ch'i* (Bandera Roja) 1958/3. Esta pareja de conceptos se encuentra ya en años precedentes.

31. Según la traducción inglesa de fragmentos en *Problems of Communism* XIII/5, Washington 1964, pág. 43 y ss.; el original aparecido en la revista «Kommunist», Moscú 1964.

Las críticas rusas, que pueden resumirse en el reproche de un mal romanticismo, serían relevantes políticamente si fueran ciertas. Estas críticas desmentirían la propia tesis de Mao, de que en una sociedad de *clases* (y tanto la sociedad china, como la República Popular se definen como tal) los criterios políticos prevalecen sobre los estéticos. Ni siquiera serían justos con respecto a las absurdas antitesis de Chou Yang, según las cuales, lo político debe desatenderse en favor del nivel cultural; pues la poesía XXI de Mao, y toda su obra lírica, incluso se abstenía de un auténtico, y por tanto aceptable, nivel estético. Evidentemente, el veredicto artístico de Moscú, bajo el signo del cisma de dialéctica y política que existía en 1959 y se agudizaba año por año, es demasiado superficial. Ningún crítico objetivo puede dudar del nivel poético de Mao Tse-tung[32]. La cuestión sigue girando en torno de si Mao al escribir poesía contradice su propia teoría o si hace escarnio en la praxis de su poesía. Teóricamente es válida desde los Discursos de Yenan de 1942 y por cierto, ininterrumpidamente hasta los años sesenta, puesto que se abre una revolución cultural y literaria:

Seguir la directriz «servir a los obreros, campesinos y soldados», seguir la política de «acentuar más el presente que el pasado», «poner la tradición al servicio del presente, lo extranjero al servicio de lo chino», elevar el nivel «partiendo de la base de la comprensibilidad general y orientando esta comprensión en el sentido de la elevación del nivel»[33].

Indudablemente Mao Tse-tung ha seguido esta teoría en su obra lírica, incluso cuando en el año 1957, en que entrega dieciocho de sus poesías para ser publicadas, y en el año 1963,

32. Ello no lo hacen ni el sinólogo alemán-occidental T. Grimm (véase su monografía *Mao Tse-tung* — rororo-bildmonographien 141) ni el sinólogo norteamericano Stuart Schram (véase su biografía *Mao Tse-tung*, Pelican Book A 840; posteriormente Frankfurt/M. 1968.

33. Véase el capítulo IV, nota 9.

en que entrega otras diecinueve, las considera adecuadas. En este período de tiempo el nivel se ha elevado hasta tal punto que incluso la lírica de estilo clásico sería comprensible generalizadamente, de no existir las dificultades obvias en la edición y en la asequibilidad. ¿Pero, en definitiva, qué es válido en la praxis de la Revolución Cultural? ¿Puede decirse de la lírica de Mao Tse-tung que es revolucionaria?

VII. LA REVOLUCIÓN CULTURAL

(1966-1969)

Desde agosto de 1966, en que «una enorme multitud de manos se extendía hacia la T'ien-an sosteniendo las 'Citas de las obras del Presidente Mao', con sus cubiertas rojas» [1], el Libro Rojo se convirtió en el manual legendario de la Revolución Cultural. Se ha pasado por alto que en la República Popular China se han publicado otros libros rojos [2]; en este contexto hemos de señalar *Mao chu-sho shih tz'u* («Presidente Mao, Poesías y canciones) [3]. Resumamos: en enero de 1957 Mao Tse-tung permite la edición de dieciocho poesías suyas,

1. *Peking Rundschau* 1966/35 (30 de agosto de 1966): *El presidente Mao celebra la gran Revolución Cultural junto con un millón de personas.* El T'ien-an es la «Puerta de la paz celestial» de Pekín; se abría antiguamente a la ciudad imperial, se abre en la actualidad a una plaza de millones de personas, ante el edificio del Congreso del Pueblo.

2. Además de *Mao chi-hsi yü-lu* («Presidente Mao, palabras escogidas»), el único libro rojo que no es familiar, p. ej., *Mao chu-hsi lun jen-min chan-cheng* («Presidente Mao, Sobre la guerra popular»), contenido sólo parcialmente en el capítulo «La guerra popular» de *Mao chu hsi yü-lu;* esta obra se publicó con motivo del 40 aniversario de la fundación del Ejército Rojo, o del Ejército de Liberación Popular, el 1 de agosto de 1967; en alemán, publicado en Pekín en 1968. P. ej., los cinco artículos de Mao Tse-tung titulados «Servir al pueblo», «En memoria de Bethune», «Yü-kung traspasa las montañas» (estos tres artículos, conocidos desde la revolución cultural como «los artículos que deben leerse constantemente»), «Sobre la rectificación de concepciones falsas en el partido» y «Contra el liberalismo»; Pekín, 1967 (en chino), y 1968 (en alemán).

3. Pekín 1967 (sólo en chino).

pero advierte a los autores jóvenes que sigan su ejemplo a pesar de que él escriba lírica «de estilo antiguo» [4]. En diciembre de 1963/abril de 1964, Mao mismo publica treinta y seis poesías, pero en esta ocasión renunció a cualquier advertencia; en este momento el *Movimiento de las cuatro depuraciones* (también llamado *Movimiento de educación socialista* se halla en pleno auge. La segunda estrofa de la poesía XXXVII data del 9 de enero de 1963 y también está escrita en estilo clásico:

Cuantas tareas,
apremiantes desde el principio;
girar en torno al cielo y la tierra,
lo necesita la época.
Diez mil años —demasiado tiempo.
lucha desde la mañana hasta el anochecer.
Cuatro mares se agitan, las nubes y el agua coléricos,
cinco partes del mundo palpitando, atizan el viento y el [trueno.
Tenéis que hacer desaparecer a todos los malos insectos [juntos:
ya no habrá más enemigos [5].

Esta poesía ha de ser precisamente un manifiesto lírico de los guardias rojos. Citado constantemente por alumnos y estudiantes, y también por Kuo Mo-jo, en Año Nuevo apareció también en las páginas titulares de todos los periódicos chinos, de modo que no podía intentarse un homenaje meramente retórico, una simple efemérides. Esta suposición, que con la praxis literaria de Mao afecta también su teoría literaria, está refutada, puesto que en verano de 1966 también se reimprimieron los Discursos de Yenan: «Comienzo de una nueva etapa en la Gran Revolución Cultural Proletaria» [6]. Ambos testimonios, los versos de 1963 y los discursos de 1942, nos conducen ya al centro de lo que fuera de China se ha concebido como «Revolución Cultural» en general, y en la República Popular, como su última fase («gran y proletaria») hasta la actualidad. En verano de 1967 se celebra el 25 aniversario de los Discursos de Yenan; sólo en Pekín se concentran dieciséis mil personas para la literatura y el arte. Ch'en Po-ta, dirigente del grupo del comité central destinado a la Revolución Cultural (y el cuarto elegido —después de Mao Tse-tung, Lin Piao y Chou En-lai— en la IX conferencia del partido, para la comisión permanente del buró político) rememora las indicaciones y advertencias anteriores de Mao Tse-tung en su discurso. Por ejemplo, las siguientes frases de 1962:

Para derribar un poder político siempre es necesario, ante todo, educar la opinión pública y trabajarla en el ámbito ideológico. Esto puede decirse tanto para la clase revolucionaria, como para la contrarrevolucionaria [7].

Ch'en Po-ta añade:

Podrá decirse que la opinión pública es preparada inevitablemente para la toma del poder tanto por las clases revolucionarias como contrarrevolucionarias. Ello constituye una ley histórica que el camarada Mao Tse-tung expresó en palabras. Tiene validez para toda la historia de la lucha de clases en China y en el extranjero, en la antigüedad y en la época moderna, es una ley que no tiene excepción.

La literatura y el arte pertenecen a esta preparación de la opinión pública.

Después de la liberación de todo el país, el camarada Mao Tse-tung ha dedicado constantemente la atención a la cuestión de la Revolución Cultural Proletaria. Siempre

4. Véase capítulo VI.

5. Mi traducción en *Mao Tse-tung, '37 Gedichte'*, Hamburg 1965, pág. 46 (München 1967, pág. 43). Véase también la explicación, pág. 148 y ss. (y pág. 142 y ss.).

6. Véase la nota 13 del capítulo IV.

7. Mao Tse-tung en el décimo pleno del VIII C. C. del P. C. Ch. 1962; citado según Ch'en Po-ta *Zur Feier des 25. Jahrestages des Erscheinens der 'Reden bei der Aussprache in Yenan über Literatur und Kunst' von Vorsitzendem Mao*. En *Peking Rundschau* 1967/23 (6 de junio de 1967).

ha ligado la lucha del proletariado en el frente político y económico con la lucha en el frente cultural e ideológico. Desde hace diecisiete años, el camarada Mao Tse-tung ha planteado todos los problemas importantes del frente cultural e ideológico —desde la crítica a la película patricida *La Historia Secreta de la Corte de la Dinastía Ch'ing* y la película *La Vida de Wu Hsün,* con su moral esclavista, hasta la crítica del idealismo en los *Estudios sobre «El Sueño de la Cámara Roja»* [8]. En la actualidad, es necesario estudiar de nuevo el trabajo titulado *Discursos de las conversaciones de Yenan sobre literatura y arte* y toda la serie de las obras militantes del camarada Mao Tse-tung sobre la ideología, la literatura y el arte. En estas obras (...) Mao se pronuncia por la liberación de la rutina y de la influencia tanto de la burguesía, como de las demás clases explotadoras. En definitiva, esta reivindicación es la de impedir la restauración del capitalismo y la pronunciación a favor de la dictadura del proletariado.

Si un comunista auténtico trata superficialmente las cuestiones de la ideología, la literatura y el arte o abandona, aunque sólo sea por un instante, las enseñanzas del camarada Mao Tse-tung sobre estas cuestiones, cometerá graves errores políticos; políticamente, se hundirá en la burguesía como en aguas pantanosas y, sin que sea consciente políticamente de ello, se petrificará en un revisionista contrarrevolucionario (...) se unirá con los representantes de la burguesía que se han introducido en el seno del partido, para fraguar con ellos cualquier intriga conducente a la restauración contrarrevolucionaria del capitalismo [9].

Ch'en Po-ta sigue recordando a Mao Tse-tung, por ejemplo, su crítica de diciembre de 1963:

¿No es, pues, absurdo que muchos comunistas defien-

8. Véase el capítulo V.
9. Ch'en Po-ta, loc. cit.

dan fervorosamente el arte feudal y capitalista y no el arte socialista? [10].

Recuerda, por ejemplo, la advertencia de Mao Tse-tung del 27 de junio de 1964, comunicada a la «Asociación de Escritores Chinos» así como a otras sociedades afines a ésta:

En los últimos quince años, estas asociaciones y la mayor parte de las publicaciones que controlaban (se dice que algunas de ellas serían buenas) no han seguido *en lo esencial* la política del partido (lo que no puede decirse de cada persona individualmente). Estas personas se comportan como mandarines, no se ponen en contacto con los obreros, campesinos y soldados y no reflejan ni la revolución socialista ni la construcción socialista. En los últimos años, incluso han llegado a acercarse al abismo del revisionismo. Si no cambian seriamente, llegarán a convertirse [11] inevitablemente en asociaciones del tipo del Club Petöfi húngaro [12].

Recuerda, por ejemplo, al aviso de Mao Tse-tung del 16 de mayo de 1966 manifestado en un comunicado del comité central del P. C. chino:

10. Esta es la cuestión central formulada en la conclusión de la advertencia del 12 de diciembre de 1963. Véase todo el documento en el capítulo V; la comprobación, en este lugar, nota 30.
11. Según *Peking Rundschau* 1967/23 (6 de junio de 1967). Se trata del quinto documento mencionado en el capítulo V, nota 30.
12. *Club Petöfi en Hungría:* se trata de una asociación de escritores libertina anterior a 1956 que se refería al lírico Alexander Petöfi (1823-1849), un revolucionario de 1848. Alfred Andersch se ha creído en la necesidad de indignarse por esta caracterización —en el suplemento de Año Nuevo 1968 del diario *Süddeutschen Zeitung.* (En noviembre de 1968 apareció un trabajo preliminar al presente dossier en *Kursbuch 15*). A él y a otros les llamó la atención sobre el hecho de que el adjetivo «libertino» (del latín *libertinus*) no es sinónimo del sustantivo «libertino» (del francés *libertin*). El sustantivo se refiere al calavera que vive desatada y frívolamente; el adjetivo, en cambio, se refiere a quien, con demasiada ligereza, sale en busca de la libertad espiritual y política.

(Con palabras confusas, contradictorias consigo mismas e hipócritas, se encubre en las tesis [13] la violenta lucha de clases que, en la actualidad, se desarrolla en el frente cultural e ideológico. En particular, se oscurece la meta de esta gran lucha, comprendida en una crítica a Wu Han [14] y a un considerable número de otros representantes de la burguesía, enemigos del partido y antisocialistas, así como en su valoración.) Cierto número de estos representantes se encuentran en el comité central, en el partido, en el Gobierno y en otros departamentos, tanto en niveles centrales, como en las provincias, en ciudades dependientes del Gobierno y en provincias autónomas. (...)

Todo el partido (...) ha de mantener en lo alto el gran estandarte de la Revolución Cultural Proletaria, mostrarlo sin reservas frente a las concepciones burguesas y reaccionarias de las llamadas «autoridades académicas», enemigas del partido y del socialismo, ha de criticar básicamente todas las ideas burguesas y reaccionarias en la ciencia, la educación, el periodismo, la literatura, el arte, debe tomarlas en tela de juicio y conquistar la dirección de estos sectores de la cultura. Para ello, es indispensable criticar y enjuiciar a los representantes de la burguesía que se han introducido en el partido, en el Gobierno, en el ejército y en diversos sectores de la cultura; es necesario depurarlos o, en parte, trasladarlos a otros puestos. (Ante todo, hay que evitar el confiarles la dirección de la Revolución Cultural; de hecho, muchas de estas personas tenían y

13. Éstas son las tesis del llamado Grupo de los 5 del comité central, que datan del 12 de febrero de 1966; en realidad no son más que las tesis del alcalde de Pekín P'eng Chen, uno de los dirigentes de la claqué revisionista opuesta a Mao Tse-tung.

14. *Wu Han:* Alcalde suplente de Pekín, un amigo de P'eng Chen. Al igual que éste, fue destituido de sus funciones desde la primavera de 1966. Su obra de teatro *Hai Jui será liberada,* publicada en enero de 1961 y criticada por Mao en mayo de 1966, cuenta entre los «agentes» de la etapa de la revolución cultural comenzada en 1966.

todavía tienen funciones en esta actividad; ello constituye un peligro extremadamente grave.)

Los representantes de la burguesía introducidos en el partido, en el Gobierno, en el ejército y en diversos sectores de la cultura son un puñado de revisionistas contrarrevolucionarios; en cuanto llegue el momento, no dudarán en apoderarse del poder político y convertir la dictadura del proletariado en la dictadura de la burguesía. Hemos llegado a sorprender algunas de estas personas, pero existen todavía otras que no conocemos; algunos se alegran aún de nuestra confianza, mientras se están preparando para nuestra sucesión; por ejemplo, gentes de la especie de Krutschev [15] que se han instalado en nuestras proximidades. Los comités del partido de todos los niveles han de dedicar gran atención a esta cuestión [16].

Las directrices de Mao Tse-tung han dado lugar al prejuicio de que la Revolución Cultural tendría que aniquilar todo lo antiguo y lo extranjero, en lugar de utilizarlo. Quien mejor expone para los extranjeros de lo que se trataba (y se trata) en realidad es una celebración organizada por la *China National Arts and Grafts Import & Export Corporation,* dedicada al intercambio cultural con el extranjero. Esta celebración tuvo lugar entre el 19 de enero y el 2 de febrero de 1968. (Pekín, Tung-an-men Str. 82). El anuncio de la celebración, citado en inglés como segunda lengua —aquí desatendemos los signos chinos— anuncia lo siguiente:

Impure Acts
Music: Giuseppe Chiari, Sylvano Bussotti
Painting: Antonio Bueno, Alberto Moretti

15. Una alusión al presidente del Estado Liu Shao-ch'i, «el Krutschev chino», y a sus semejantes.

16. Según *Peking Rundschau* 1967/22 (del 30 de mayo de 1967); para mayor claridad, las frases colocadas entre paréntesis aducen suplementariamente a los pasajes citados de Ch'en Po-ta. Véase Ch'en Po-ta, loc. cit.

Poetry: Lucya Marcucci, Lambert Pignotti [17].

Por lo menos, citemos una voz neutral respecto a la música de Bussotti; ésta le considera como uno de los destacados compositores modernos, junto con Isang Yun, Luigi Nono, John Cage, Luciano Berio, Mauricio Kagel y otros. No podemos averiguar lo que se interpretó en Pekín —quizá *Five piano piece* de 1959, o bien, *Fragmento. Pièces de chair II* (pueden escucharse en el disco *Time* 8003):

... ahora era propio del desarrollo normal (de los cursos internacionales de Darmstadt) que el rejuvenecimiento y la renovación se basaran en la selección entre los estudiantes. De este modo, en 1958, Niccolò Castigliono... llegó a estrenar en Darmstadt. En 1959 siguieron Isang Yun... y Sylvano Bussotti (nacido en Florencia en 1931), el primero, con un equilibrio armónico entre una fantasía de sonidos muy personal y un dominio formal, el segundo, con una independencia descomprometida de un grafismo muy atrayente y su multiforme interpretación «abierta».

(...) Los testimonios (de la bienal de música de 1962) se extienden de *Intolleranza* de Nonos y *Passagio* de Berio hasta... el *arrangement happening selon Sade,* que fue declarado como el *Mystère de chambre avec tableaux vivants* [18].

El *Comunicado* citado anteriormente fue acompañado por un artículo editorial común de «Bandera Roja» *(Hung Ch'i)* y del «Diario del Pueblo» de Pekín. Tras haberse puesto de relieve precisamente estos párrafos, a los que también alude Ch'en Po-ta, se llevó a cabo un paso agravante: «¿En una sociedad socialista... existen todavía clases y lucha de clases? (...) ¿Tenemos que seguir haciendo la revolución bajo la dictadura del proletariado? ¿Contra quién se dirige nuestra revolución? ¿Cómo realizamos ahora la revolución? En su época, Marx y Engels no podían resolver esta serie de problemas cruciales». Por consiguiente, tenía que resolverlos Mao Tse-tung si sobrepasara el estadio de Marx y Engels. «Lenin señalaba que cuando el proletariado toma el poder, la burguesía derrotada todavía es más fuerte que el proletariado y trata constantemente de poner en escena su propia restauración (...) Sin embargo, Lenin murió prematuramente para poder resolver estos problemas en la praxis». Por consiguiente, Mao tendría que resolverlos si sobrepasara el estadio de Lenin. «Stalin era un gran marxista-leninista; él derrotó en la praxis a un gran número de representantes contrarrevolucionarios de la burguesía... Trotski, Sinoviev, Kamenev, Radek, Bucharin, Rykov y sus semejantes. Su debilidad reside en no haber reconocido teóricamente que en toda la época histórica de la dictadura del proletariado subsisten las clases y la lucha de clases en la sociedad... Un año antes de su muerte, Stalin reconoció este problema y especificó que en la sociedad socialista existían contradicciones y que tales contradicciones pueden llegar a ser antagónicas si no se actúa correctamente sobre ellas». Por consiguiente, Mao tendría que actuar correctamente sobre ellas, si sobrepasara el estadio de Stalin. «El camarada Mao Tse-tung ha dedicado gran atención a las experiencias históricas de la Unión Soviética. En (...) este documento de gran trascendencia histórica y en la práctica sumamente importante de la Gran Revolución Cultural Proletaria impulsada y dirigida personalmente por él, ha resuelto correctamente esta serie de problemas. Ello constituye una prueba extremadamente importante de que el marxismo ha entrado en una nueva etapa de desarrollo» [19]. En este contexto sólo puede dedicarse la atención en pasar al estadio de las ideas de Mao Tse-tung, tal como se manifestaron oficialmente en chino [20] desde el final de la

17. Hans G. Helms me cedió amablemente este cartel.

18. Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945-1965,* München 1966, pág. 224 ss. y pág. 261.

19. Citados según *Peking Rundschau* 1967/22 (30 de mayo de 1967).

20. Véase el *Pressekommuniqué des Sekretariats beim Päsidium des IX Parteitags der Kommunistischen Partei Chinas* del 4 de abril de 1969. (Suplemento de *Peking Rundschau.*)

IX conferencia del partido. Su indicio más importante es el conocimiento y el *re*conocimiento de la lucha de clases incluso en una sociedad socialista; el desarrollo de su teoría y la elaboración de su praxis elevan a Mao, de hecho, al rango de los clásicos después y fuera de Marx, Engels y Lenin. El 4 de mayo de 1966, aniversario de la revolución literaria de 1919 [21], el «Diario del Ejército de Liberación» resaltaba precisamente el aspecto de la lucha de clases, con derecho tanto histórico como político. Si en 1919, los estudiantes y los profesores reivindicaban una «revolución en el estudio de lo escrito» (*wen-hsüeh ko ming*), la reivindicación de 1966 defendía la «revolución de la educación por lo escrito» (*wen-hua ko-ming*), es decir, la revolución cultural.

Nuestro artículo editorial *Alzar el estandarte rojo de las ideas de Mao Tse-tung y participar activamente en la Gran Revolución Cultural Proletaria* [22] ha conseguido una gran resonancia dentro y fuera del Ejército de Liberación. Las amplias masas de obreros, campesinos y soldados, del mismo modo que los funcionarios revolucionarios, movidos por el gran impulso revolucionario, nos han enviado ininterrumpidamente numerosos artículos y cartas. (...) Ellos comprenden que la gran polémica actual que se desarrolla en el seno del frente cultural no se reduce de ningún modo a algunos artículos, obras teatrales y películas, ni tampoco consiste en una disputa académica. Se trata de una lucha de clases extremadamente aguda, una lucha fundamental por la defensa de las ideas de Mao Tse-tung. Se trata de

21. Véase el capítulo I.

22. Se trata del artículo editorial del *Chieh-fang-chün Pao* del 18 de abril de 1966, que señalaba especialmente la existencia «de una dura lucha de clases en el frente cultural». Intérpretes occidentales (tales como Klaus Mehnert, *Maos zweite Revolution*, Stuttgart 1966) vieron en ello la llamada primera y más expresiva a la revolución cultural — sin tener en cuenta que desde hacía ya tiempo se hablaba de *lucha* de clases, *lucha* cultural y revolución *cultural*.

una lucha violenta y duradera que decidirá quién es el vencedor, el proletariado o la burguesía. Hemos de esforzarnos en desarrollar la ideología proletaria y en marginar la ideología burguesa en los círculos científicos, en la enseñanza, entre los periodistas, en el arte y en la literatura y en otros ámbitos culturales. Se trata de una cuestión decisiva para el estado actual, una cuestión en la que se compromete la continuación del desarrollo de la revolución socialista en nuestro país, una cuestión que lo afecta todo, el problema de mayor importancia que afecta la suerte y el futuro de nuestro partido, de nuestro Estado y de la revolución mundial. (...) Hemos de seguir la llamada del partido, alzar las ideas de Mao Tse-tung como una gran bandera roja, participar activamente en esta lucha de clases y llevar decididamente la gran revolución cultural socialista hasta su término.

El presidente Mao nos enseña que en la sociedad socialista todavía existen clases y lucha de clases y que en ellas se entabla una lucha entre las dos vías, la del socialismo y la del capitalismo. La revolución socialista no se limita al frente económico (en el sentido de la propiedad de los medios de producción), ni tampoco puede consolidarse a través de él. También debe de llevarse a cabo una revolución socialista en el frente político y cultural. Para que se decida la cuestión de quién vencerá a quién, el capitalismo o el socialismo, en el terreno político e ideológico, se precisa un amplio espacio de tiempo. No bastarán algunos decenios, sino que se necesitarán cien años, incluso algunos siglos para decidir definitivamente esta cuestión. La explicación del presidente Mao se apoya en hechos. ¿A lo largo de los últimos dieciséis años, desde la liberación, acaso se ha detenido la lucha de clases en el frente cultural, siquiera durante un año, algunos meses o un solo día? (...) Una lucha sigue inmediatamente a la precedente, cada lucha afecta a un nivel más profundo que la anterior. Esta línea negra podrá sobrepasarse, pero en el futuro

aparecerá otra y entonces tendrá que emprenderse de nuevo la lucha. Ello muestra que la lucha de clases no depende de la voluntad de los hombres y que es inevitable. Los elementos enemigos del partido y antisocialistas exteriorizarán obstinadamente su naturaleza burguesa a través de cien caminos distintos y es imposible pedirles que no la pongan de manifiesto. Estas personas apoyan el socialismo con las palabras, pero en realidad están vinculados al capitalismo y abrazan impetuosamente el cadáver de la burguesía. (...)

Es significativo que en la situación actual de la nueva lucha de clases, la ofensiva desencadenada contra nosotros por un puñado de elementos enemigos del partido y antisocialistas presente características nuevas. Estos elementos enarbolan «banderas rojas» para luchar contra la bandera roja, se encubren bajo el manto del marxismo-leninismo y de las ideas de Mao Tse-tung, para luchar contra el marxismo-leninismo y contra las ideas de Mao Tse-tung. Utilizando las posiciones de poder que han obtenido del partido y del gobierno, someten algunos departamentos y algunos cargos a su control absoluto, se oponen a la dirección a través del partido y, con los medios que se encuentran en sus manos, llevan a cabo maquinaciones antisocialistas y criminales contra el partido. En la mayoría de los casos, estas personas son las llamadas «autoridades», «bien conocidas» en la sociedad. (...) Nuestra lucha contra estas personas es una cuestión de vida o muerte. Hemos de entender claramente este hecho y mantenernos extremadamente atentos. Quienes han escrito una cantidad de obras malas pero están íntimamente unidos al partido y al socialismo, pueden corregir sus limitaciones y sus errores a través de la praxis. Tales camaradas deben distinguirse netamente del puñado de elementos enemigos del partido y antisocialistas. (...)

El presidente Mao nos enseña que «una cultura determinada (considerada como forma ideológica) es el reflejo de la política y de la economía de una sociedad determinada y ejerce, a su vez, una poderosa influencia en la política y

la economía de dicha sociedad». «La revolución cultural refleja en la ideología la revolución política y económica y, a su vez, la impulsa.» También ha dicho, «...nosotros reconocemos que en la totalidad del proceso del desarrollo histórico, lo espiritual está determinado por lo material, la conciencia social, por el ser social; sin embargo vemos y hemos de reconocer que lo espiritual influye, a su vez, sobre lo material, la conciencia social, sobre el ser social y la superestructura, sobre la base económica». En China se han erigido y consolidado, durante los dieciséis años subsiguientes a la liberación, la infraestructura económica del socialismo y el poder político de la dictadura del proletariado. La revolución socialista ha conseguido con ello una gran victoria en el frente económico y político. Sin embargo, las concepciones políticas y la ideología de las clases destituidas de la burguesía y de las demás clases explotadoras, todavía ejercen una influencia considerable. Éstas no sólo dificultan el desarrollo de la base económica del socialismo, sino también pretenden utilizar la cultura burguesa y revisionista para allanar el camino de la restauración del capitalismo. En el terreno ideológico, la cuestión quién vence a quién, dista mucho de haberse resuelto. Hemos de prestar gran atención a la influencia de la superestructura sobre la base económica y a la lucha de clases en el terreno ideológico. La revolución socialista en el frente económico y político no puede consolidarse sin la victoria de la revolución socialista en el terreno ideológico.

No hemos de creer que la ofensiva colérica desencadenada contra nosotros por este puñado de elementos burgueses y revisionistas sea una simple «Rebelión de Intelectuales» que carezca de mayor importancia. No debemos considerar nuestra lucha contra estos elementos como una simple «polémica periodística» que no afecta la situación general. De hecho, toda restauración contrarrevolucionaria comienza en el campo espiritual, surge, entre otros, en el terreno ideológico, en la superestructura, en las activi-

dades teóricas y científicas, en el arte y en la literatura, con el fin de ganarse la opinión pública. (...) [23].

Si revolución cultural significa tanto como «revolución de la educación a través de lo escrito» (*wen-hua ko-ming*), su contrario, reaccionario, significa restauración de la educación a través de lo escrito. Ya es suficiente grave que autores adictos al partido y al socialismo de un modo auténtico, cometan errores inintencionadamente; pero es mucho más grave que las autoridades susciten intencionadamente el error. Una autoridad tal, que se apodera y utiliza las «banderas rojas» para derribarlas posteriormente, ha sido Chou Yang desde 1949 [24]; reproducimos la continuación de la crítica de Wu Chi-yen (cuyo comienzo hemos reproducido en el capítulo VI a su programa revisionista de literatura y arte. Wu había criticado al ministro de cultura el haberse opuesto a las tesis de Mao Tse-tung sobre la primacía de la política sobre el arte, objetando el «siguiente absurdo»:

«La política ocupará un lugar primordial, sólo cuando se haya alcanzado un nivel cultural elevado.»

Sigue diciendo Wu Chi-yen:

Respecto al cine establecía los cuatro criterios de «un buen guión, una buena dirección de cámara, un buen reparto y una buena música», con lo cual dejaba de lado a propósito el buen contenido político. La absurda tesis de Chou Yang de dar una primacía al criterio artístico, tal como lo hacen todos los críticos de literatura y de arte burgueses y reaccionarios, no servía a otro fin que el de oponerse a la política del proletariado y difundir la política burguesa bajo las palabras «el arte es lo primero». Bajo

23. Véase el texto completo del artículo editorial del *Chieh-fang-chün Pao* del 4 de mayo de 1966 en *La Gran Revolución Cultural Socialista en China*, Pekín 1966, pág. 42 y ss.

24. Sobre Chou Yang, véase el capítulo VI.

el pretexto de «no vulgarizar el criterio político»... dividió las obras de literatura y de arte en tres categorías: «aquellas que ejercen una influencia buena, inocua o mala», descubriendo una «teoría de las obras cuya influencia es inocua o buena», que significaba una influencia política «inocua» y, a su vez, una influencia en la vida que de alguna manera sería «provechosa» [25]. De este modo, abría las puertas a las ridiculeces que narran sobre el emperador y los reyes, sobre generales y cancilleres, sobre sabios y bellezas, flores y pájaros, peces e insectos, milagros y amantes famosos, etc.

El presidente Mao nos ha enseñado que no existe una construcción sin una destrucción, ninguna corriente sin un cauce, ningún movimiento sin pausa. En este contexto, destrucción significa crítica, significa revolución. Primero es la destrucción y después se comienza la construcción de lo nuevo. Pero Chou Yang vocifera otra melodía y afirmó la absurda teoría según la cual «la construcción precedería a la destrucción», siendo así, que «la destrucción (sería) fácil, mientras que la construcción, difícil». (...)

Con su oposición a la destrucción, Chou Yang pretendía impedir que el proletariado exterminara la planta venenosa [26] y llevara a cabo la revolución. A este fin, puso muchos tabús para detener a la izquierda proletaria. Así, por ejemplo, no debía de «aplicarse métodos como el movimiento de crítica a Hu Shih y Hu Feng, o la crítica a Yü P'ing-po, empleados en el pasado, sino que tendrían que utilizarse métodos relativamente más suaves», no deberían colocarse «etiquetas políticas», debiera de «distinguirse claramente entre cuestiones científicas y cuestiones

25. Esta enunciación recuerda fatalmente la «Lebenshilfe» tal como la encomendó a la prensa la voz representante de Bonn de Conrad Ahler. Las siguientes caracterizaciones de Wu Chi-yen también recuerdan temas de la prensa de Alemania occidental.

26. *Planta venenosa:* una fórmula repetida frecuentemente que manifiesta una oposición a las Cien Flores.

políticas», habría de «argumentarse sobre una base estrictamente científica», etc. En vano trataba de atar las manos de la izquierda proletaria para desembarazarse de la crítica proletaria de la literatura y del arte.

Chou Yang se afligía por los elementos más siniestros... que habían sido criticados desde la liberación y en todo momento defendió la revisión del juicio que se les imputaba. Atacó al proletariado por su lucha contra los derechos burgueses... consideraba que aquello no era más que «un gran degüello y destierro», «una ofensiva organizada por el populacho, acompañada de un gran estruendo» ... Ennegreció movimientos políticos del pasado, afirmando que habrían creado diversos «abismos»: (...) Todos los reaccionarios crean sus propios abismos y se lanzan a ellos espontáneamente. La calumnia de Chou Yang de que nosotros hubiéramos abierto bruscamente un «abismo», no era más que una tentativa inútil de caricaturizarnos vengativamente. (...) [27]

Digamos los nombres: además de Chou Yang, estaba Hu Shih, cuya caída de revolucionario literato a literato reaccionario no olvidan ni perdonan los chinos [28]; también Yü P'ing-po, representativo de toda crítica idealista [29], y finalmente, Hu Feng. Funcionario de la asociación oficial de autores y diputado del congreso popular, que además, se opuso «a la... unión de los escritores con los obreros, campesinos y soldados» [30], fue acusado en 1955 de querer crear un «imperio independiente». También en 1955, Kao Kang y Pao Shu-shih, dirigentes del partido en la Manchuria y en el distrito de Shangai, fueron criticados con una acusación textualmente idéntica. La misma fórmula también condenaría en el verano de

27. El ataque de Wu Chi-yen a Chou Yang; véase el capítulo VI, nota 16.

28. Véase el capítulo I.

29. Véase el capítulo V.

30. Citado según Ernst Schumacher, *Lotosblüten und Turbinen. China zwischen gestern und morgen*, Düsseldorf 1958, pág. 249.

1966 a una «clique revisionista de personas de edad avanzada» [31]. La metáfora tradicional de descalificar a personas como enemigos del Estado bajo la apelación de «emperadores» o «señores de la guerra» se trasladó del ámbito político-económico al literario-político. (Por lo demás, ni Hu Feng, ni Chou Yang se suicidaron —como se afirma—; hicieron una autocrítica y se les dejó desdeñosamente en paz.) El «Diario del Ejército de Liberación» comunicó lo siguiente sobre Hu Feng:

En mayo de 1955, todo el país rechazó victoriosamente la clique contrarrevolucionaria de Hu Feng. Este individuo era un renegado que se introdujo posteriormente en las filas de la revolución. Después de la liberación, organizó una banda siniestra en los círculos literarios y artísticos, desempeñando actividades contrarrevolucionarias. En sus «propuestas», constituidas por 300.000 signos, que en 1954 difundió por el C. C. del partido, atacaba furiosamente la política literaria y artística del partido y las ideas de Mao Tse-tung el cual en mayo y en junio de 1955, publicó (los) *Jen-min Jih-pao* ... material sobre la clique contrarrevolucionaria de Hu Feng, que fracasó enteramente su conjura contrarrevolucionaria y comprometió... a todos los seguidores de Hu Feng [32].

En su desarrollo posterior el artículo editorial del «Diario del Ejército de Liberación» del 4 de mayo de 1966 (el día de aniversario de la revolución literaria de 1919) que hemos citado textualmente e interrumpido en su crítica a Chou Yang, con-

31. Así, Hung Ch'i en julio de 1966. Se aludía a P'eng Chen y a sus amigos Wu Han y Teng t'o, y tal vez incluso a Liu Shao-ch'i. Sobre Teng T'o, véase mi artículo *Dialektik in China* en *Grosse Mauer, Grosse Methode*, Stuttgart 1968, pág. 188 y ss.

32. De un artículo editorial del *Chieh-fang-chün Pao* del 6 de junio de 1966: *Alzad la gran bandera roja de las ideas de Mao Tse-tung y llevad a término la gran revolución cultural proletaria.* Citado de *Die grosse sozialistische Kulturrevolution in China* (5) (La gran revolución cultural socialista en China), Pekín 1967, pág. 1 y ss.

trapone, a la obra escrita valorada como negativa, el positivo de la obra con plena validez:

(...) Nunca hemos de menospreciar la influencia que la lucha de clases ideológica ejerce sobre nosotros. Obras literarias artísticas buenas, buenos artículos, conllevan la elevación de nuestra conciencia política y la agudización de nuestra voluntad de luchar. Películas, obras teatrales, novelas y artículos malos, por el contrario, envenenan nuestro pensamiento, lo transforman paulatinamente y nos conducen por un falso camino, si no los ponemos en tela de juicio, no los criticamos, ni boicoteamos. (...) La gran revolución cultural socialista actual es una educación extremadamente vívida y práctica en la lucha de clases y pone a prueba, tanto política como ideológicamente, a cada funcionario y a cada militante del Ejército de Liberación Popular [33]. (...)

Una cuestión decisiva: ¿Cuáles son las obras literarias y artísticas *buenas* que también hayan existido durante y después de la revolución cultural? Aquí tiene que nombrarse a Chiang Ch'ing, la mujer de Mao Tse-tung, pues, por lo menos, desde los comienzos de los años sesenta —y no desde finales de otoño de 1966, cuando fue nombrada «consejera de actividades culturales del Ejército de Liberación Popular»— ha participado en una renovación revolucionaria de la Opera de Pekín. Este género conocido mundialmente, «un arte de la exageración» y por ello una de las artes más sugestivas musical, mímica y artísticamente, era *la* reserva de las tradiciones estéticas de la época feudal; como ejemplo, *pars pro toto,* sirve la posibilidad de transformar el arte y la literatura de China. Un artículo del órgano del partido «Bandera Roja» [34] aplaude en primavera de 1967 la revolución al fin lograda y definitiva de

33. Compruébese en la nota 23.

34. *Hung Cg'i* 1967/6: *Un viva a la gran victoria de la Opera de Pekín.* En alemán, en *Peking Rundschau* 1967/21 (del 23 de mayo de 1967).

la Opera de Pekín: como obras «ejemplares» se mencionan *Conquista de las rocas del tigre, Shachiapang, Asalto al regimiento blanco del Tigre* y *La linterna roja* (cuya música de piano es elogiada de nuevo en octubre de 1968 como «revolucionaria» [35]) — todos ellos ejemplos de la frase de Mao «Poner lo antiguo al servicio del presente». Tendría poco sentido tratar detalladamente el tema de tal o cual obra; para comprender claramente lo que se ha transformado, concretamente en el sentido de la revolución, bastará la comparación del aria de un héroe de opereta clásica con una u otra canción de un soldado de ópera moderna. En *La habitación occidental,* un drama de la época de Yüan (siglo XIII), la hermosa Ying-ying canta:

Tantos dolores
tristezas,
cuyas sombras me rodean.
En el alma
florecen heridas:
¡Ah, el alma
no podrá curarse nunca más!

La luz y la paz
se han despedido
como el último día de primavera.
¿Cuántas horas
inquietas y largas,
cuánto anhelo
podrá soportar mi corazón?

El encanto de mis facciones

35. Véase *Schaffung des sozialistischen Neuen, Förderung der proletarischen Originalität. Bemerkungen zur Klaviermusik 'Die rote Signallaterne' mit Peking-Oper-Gesang.* En *Peking Rundschau* 1968/39 (del 1 de octubre de 1968). En la revista *China Reconstructs* aparecen diversos fragmentos de *Piano Music 'The Red Lantern' with Peking Opera Singing.*

se vuelve mentira,
y mi orgullo de muchacha se trueca en vergüenza.
Arrugadas caen
las prendas de mis vestidos:
toda la plenitud
de mis miembros se diluye en el pesar[36]. (...)

En cambio, en *Shachiapang*, una *Model Peking Opera on Contemporany Revolutionary Theme*[37] que representa la época de la guerra contra la agresión japonesa (1937-1945), la camarada Ah-ching, *underground liaison officer*, canta:

El viento brama; las negras nubes tormentosas suspendidas
[del cielo bajo.
No puedo hacer nada: sin reposo me mantengo en esta
[situación.
A nuestros camaradas les faltan cuidados y medicinas,
tampoco pueden entrar en comunicación con las personas
[de fuera. (...)
Ellos son impagables e inapreciables para la causa de la
[revolución,
son dieciocho camaradas de clase, mi carne y mi sangre.
Mi puesto de oficial de enlaces me da mil responsabili-
[dades;
cuando él marchó, el secretario del partido Chen me confió
[de nuevo la difícil tarea,
ahora, ante el rostro del peligro, estoy confusa porque no
[sé qué hacer.
(...)
La noche pasada mandé a Lung y Ah Hsiang con arroz y
[harina a nuestros camaradas,
y ¿por qué no han regresado todavía?

36. En *Vincenz Hundhausens Nachdichtung*, Pekín/Leipzig 1926, pág. 82 y ss.

37. Así llamado en la edición inglesa de *Afro-Asian Writer's Bureau*, Colombo 1967.

Hubiera debido de ir yo misma y buscarlos;
pero lo más grave es que no puedo ir porque me vigilan
[espías y perros.
(...)
¿Qué puede hacerse, qué puede hacerse, qué puede hacerse?
Nunca me he encontrado en tal apuro.
¡Querido partido!
Te lo ruego, dame inteligencia, dame ánimo,
te lo ruego, ayúdame a vencer al enemigo, a superar esta
[dificultad[38].

Ni en el caso de Ying-ying, ni en el de Ah-ching, debe de darse alguna importancia a la traducción; el contenido es la condición de que *La habitación occidental* o *Shachiapang* puedan reivindicar su validez, también en el futuro. El esteta no debería atreverse a sentenciar obras del presente todavía incompletas (a las que, por lo demás, no pertenece *Shachiapang*); el revolucionario no debería temer el participar en el perfeccionamiento de las obras actuales a través de su enjuiciamiento. Pero, ¿qué puede esperarse de la literatura china, teniendo en cuenta la reivindicación de la revolución cultural? La respuesta a esta cuestión ya la dio Simone de Beauvoir a finales de los años cincuenta bajo la impresión de la campaña de las «Cien Flores» que parecen estar estrechamente emparentadas con los acontecimientos de los años sesenta.

Esperar que la literatura china llegue a crear numerosas obras maestras en poco tiempo, en razón a estas directrices nuevas, me parece un juicio demasiado optimista. La exigencia de seguir inmediatamente tales directrices no puede manifestarse en la calidad del trabajo literario más que perjudicialmente. De modo paradójico, las circunstancias por las cuales en la China actual la literatura posee tan gran importancia, son también la razón de su perjuicio. Puesto que las viejas técnicas no pueden sustituirse por otras nuevas de la noche a la mañana, se cree... poder

38. Según la traducción inglesa, loc. cit., pág. 42 y ss.

transformar la infraestructura en la medida en que se refugie en la superestructura. Por consiguiente, la literatura se ve en la necesidad de desempeñar también una función económica. (...) En China (los escritores), representan un papel en la vida económica mucho más importante que en cualquier otro país y precisamente por esta razón se recurre a ellos con frecuencia para actividades que no tienen nada que ver con la literatura [39].

Simone de Beauvoir hace un juicio certero en la medida en que no pasa por alto que tales «actividades» son necesarias en el programa con pleno sentido de una revolución cultural, con el fin de que los artistas y los literatos aprendan lo que los obreros, campesinos y soldados tengan que enseñarles.

Sin embargo, hay que concluir a partir de este hecho que se encuentran ante tiempos mejores. Tan pronto la economía china deje tras de sí este estadio actual de la escasez y de la urgencia, se liberarán energías en el ámbito de la literatura... Librados de la necesidad de asegurar la coherencia social, los escritores podrán exponer la sociedad y examinarla atentamente bajo su lupa. Seguirán desarrollando sus metas y se acometerán tareas más grandes —por ejemplo, la de describir al hombre tal como es en realidad [40].

Para que los cinco decenios desde el 4 de mayo no hayan transcurrido en vano, para que no se pierdan las concepciones de Yenan, para que no se olviden los progresos de una revolución literaria y cultural, la realización de estas tareas sólo puede y debe significar una cosa: hay que describir al obrero tal como es *realmente* como obrero, el campesino, tal como campesino y el soldado, como soldado. El escritor, si quiere servir a las masas, y debe hacerlo, tiene que introducirse en las masas. ¿Cómo decía Lu Hsün? «...con la cabeza inclinada y humilde, sirvo al niño como un búfalo».

39. Simone de Beauvoir, *La longue marche*, 1957.
40. Beauvoir, loc. cit.

INDICE

Prefacio 9

I. El 4 de mayo (1917-1921) 11

II. La revolución de la literatura (1921-1927) . 31

III. La gran marcha (1927-1937) 49

IV. La base revolucionaria (1937-1949) . . . 65

V. La República Popular (1949-1957) . . . 85

VI. Las Cien Flores (1957-1966) 107

VII. La Revolución Cultural (1966-1969) . . . 129

Terminóse de imprimir
en febrero de 1971
en los talleres de
GRÁFICAS DIAMANTE
Zamora, 83, Barcelona

TÍTULOS PUBLICADOS
EDICIONES DE BOLSILLO

1. *Historia de cronopios y de famas*, Julio Cortázar (E.D.H.A.S.A.)
2. *Teoría de las ideologías*, Eugenio Trías (Ed. Península)
3. *Los cachorros*, Mario Vargas Llosa (Ed. Lumen)
4. *Arte y sociedad*, Herbert Read (Ed. Península)
5. *Justine*, Lawrence Durrell (E.D.H.A.S.A.)
6. *Exilados*, James Joyce (Barral Editores)
7. *Historia social del movimiento obrero europeo*, Wolfgang Abendroth (Ed. Estela)
8. *Realismo y utopía en la Revolución Francesa*, Babeuf (Ed. Península)
9. *Guerra del tiempo*, Alejo Carpentier (Barral Editores)
10. *Vida y obra de Sigmund Freud*, tomo I, Ernest Jones (Editorial Anagrama)
11. *Parábolas para una pedagogía popular*, C. Freinet (Ed. Estela)
12. *Las palmeras salvajes*, William Faulkner (E.D.H.A.S.A.)
13. *De los espartaquistas al nacismo*, Claude Klein (Ed. Península)
14. *Autopista*, Jaime Perich (Ed. Estela)
15. *Una teoría científica de la cultura*, Bronislaw Malinowski (E.D.H.A.S.A.)
16. *La Francia burguesa*, Charles Morazé (Ed. Lumen)
17. *La canción de Rachel*, Miguel Barnet (Ed. Estela)
18. *Otras voces otros ámbitos*, Truman Capote (E.D.H.A.S.A.)
19. *Diccionario para ociosos*, Joan Fuster (Ed. Península)
20. *Versión celeste*, Juan Larrea (Barral Editores)
21. *Tener y no tener*, Ernest Hemingway (E.D.H.A.S.A.)
22. *Los orígenes de la Europa moderna: el mercantilismo*, Pierre Deyon (Ed. Península)
23. *Poetas ingleses metafísicos del s. XVII*, Maurice y Blanca Molho (Barral Editores)
24. *Contra la medicina liberal*, Comités d'Action et Santé (Editorial Estela)
25. *Sobre literatura rusa*, A. M. Ripellino (Barral Editores)
26. *Los vagabundos eficaces*, P. Deligny (Ed. Estela)
27. *Ferdinand*, Louis Zukofsky (Barral Editores)
28. *Historia del primero de mayo*, Maurice Dommanget (Ed. Estela)
29. *Las cabezas trocadas*, Thomas Mann (E.D.H.A.S.A.)
30. *Vida y obra de Sigmund Freud*, tomo II, Ernest Jones (Editorial Anagrama)
31. *Los piratas*, Gilles Lapouge (Ed. Estela)
32. *Besos de madre*, Friedman (Ed. Lumen)

33. *Los ídolos*, Manuel Mujica Láinez (E.D. H.A.S.A.)
34. *Los que nunca opinan*, Francisco Candel (Ed. Estela)
35. *La luna se ha puesto*, John Steinbeck (E.D. H.A.S.A.)
36. *Dialéctica de la persona, dialéctica de la situación*, Carlos Castilla del Pino (Ed. Península)
37. *Me gusta estar aquí*, Kingsley Amis (Ed. Lumen)
38. *Balthazar*, Lawrence Durrell (E.D. H.A.S.A.)
39. *Psicoanálisis y política*, Herbert Marcuse (Ed. Península)
40. *La arquitectura modernista*, Oriol Bohigas (Ed. Lumen)
41. *La celosía*, Alain Robbe-Grillet (Barral Editores)
42. *Entre el autoritarismo y la explotación. Una candela bajo el viento*, A. I. Solzhenitsyn (Ed. Península)
43. *La nueva ley sindical*, Juan N. García Nieto, Santiago Marimón, Albert Busquets (Ed. Estela)
44. *La contrarrevolución en África*, J. Ziegler (Ed. Lumen)
45. *Los chuetas mallorquines, siete siglos de racismo*, Baltasar Porcel (Barral Editores)
46. *La comuna de París*, 1.er volumen, H. Lissagaray (Ed. Estela)
47. *La comuna de París*, 2.° volumen, H. Lissagaray (Ed. Estela)
48. *Cómo se vende a un presidente*, Joe McGuinnis (Ed. Península)
49. *El señor de Bembibre*, Enrique Gil y Carrasco (Barral Editores)
50. *Vida y obra de Sigmund Freud*, tomo III, Ernest Jones (Editorial Anagrama)
51. *La incomunicación*, Carlos Castilla del Pino (Ed. Península)
52. *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier (Barral Editores)
53. *Iniciación al arte español de la postguerra*, Vicente Aguilera Cerni (Ed. Península)
54. *Mountolive. El cuarteto de Alejandría*, Lawrence Durrell (E.D. H.A.S.A.)
55. *Treinta años de teatro de la derecha*, José Monleón (Tusquets editor)
56. *Ensayos literarios I*, Marcel Proust (E.D. H.A.S.A)
57. *Ensayos literarios II*, Marcel Proust (E.D. H.A.S.A.)
58. *La casa de Matriona - Todo sea por la causa*, A. I. Solzhenitsyn (Ed. Península)
59. *Lectura de Marx por Althusser*, Alberto Roies (Ed. Estela)
60. *El muchacho de la torre vigía*, Ana María Matute (Ed. Lumen)
61. *La casa de citas*, Alain Robbe-Grillet (Barral Editores)
62. *Crítica del marxismo liberal*, Cesare Casas (Ed. Península)
63. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Enrico Fubini (Barral Editores)
64. *Las clases sociales en la sociedad capitalista avanzada*, N. Birbaum, M. Fotia, M. Kolinsky, H. Wolpe, R. Stavenhagen (Ed. Península)
65. *Seis estudios de psicología*, Jean Piaget (Barral Editores)
66. *China: revolución en la literatura*, Joachim Schickel (Barral Editores)

Cubierta de Julio Vivas

Joachim Schickel no se propone una peligrosa generalización de la historia de la literatura china en el contexto de la transformación revolucionaria del gran país extremoriental, sino, por el análisis y la interpretación de documentos y la mera exposición de hechos, establecer las grandes fases de democratización de una cultura tradicional, aristocrática y congelada y de su incorporación a la dinámica revolucionaria más espectacular de nuestro siglo. Desde las manifestaciones estudiantiles de 1919 y desde las primeras teorizaciones de Hu Shi y de Mao Tse Tung hasta las violencias de la revolución cultural, pasando por el período de las cien flores, una de las culturas más conservadoras que conoce la historia se ha convertido en un elemento activo de transformación de la vida de un pueblo. El libro de Schickel es un documento importantísimo para la comprensión de uno de los fenómenos más importantes y peor conocidos de la historia moderna.